



MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CINEMATográfico PRESENTACIÓN



Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Mercedes lañez Ortega
D.L.: GR 519-2014
ISBN: 978-84-9028-828-3

INDICE GENERAL

Índice	p.2
Introducción	p.7
Objetivos	p.10
Metodología	p.12
Agradecimientos	p.15

1. PRECEPTOS BÁSICOS PARA HABLAR DE MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

1.1. Definición del Patrimonio Cinematográfico	p.17
1.1.1 ¿Qué es el Cine?	p.17
1.1.1.1.Cine como arte	p.18
1.1.1.2.Cine como industria	p.21
1.1.1.3.Cine como Patrimonio	p.23
1.1.2. El Patrimonio Cinematográfico	p.27
1.1.2.1.El cine como elemento patrimonial edilicio	p.30
1.1.2.2.Evolución del concepto de Patrimonio Cinematográfico	p.30
1.1.3. Normativa sobre Patrimonio Cinematográfico	p.35
1.2. Musealizando el Cine	p.45
1.2.2. ¿Qué es un museo? ¿qué es musealizar?	p.48
1.2.3. Musealización del Patrimonio Cinematográfico	p.56
1.2.4. Recapitulando...	p.63

2. INSTITUCIONES, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

2.1 Instituciones que intervienen en la musealización del Patrimonio Cinematográfico	p.66
2.1.1 Instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico en España	p.66

2.1.2 Las filmotecas	p.69
2.1.2.1 Filmotecas regionales	p.71
2.1.2.2 Filmoteca Española	p.75
2.1.2.3 Múltiples posibilidades de una misma realidad	p.81
2.1.2.3 a) Filmoteca de Andalucía	p.82
2.1.2.3 b) Filmoteca de Murcia	p.87
2.1.2.3 c) Filmoteca de Castilla y León	p.89
2.1.3 Museos de Cine	p.94
2.1.3.1 Algunos museos de Cine del panorama internacional	p.94
2.1.3.2. Museos del Cine en España	p.105
2.1.3.2.a) Museu del Cinema, Girona	p.105
2.1.3.2.b) Colección Carlos Jiménez- "Museo del cine"	p.116
2.1.3.2.c) Otras musealizaciones <i>in situ</i> : La Casa del Cine, Almería.	p.119
2.1.3.3 Museos de arte contemporáneo y Cine	p.122
2.1.3.4 Exposiciones nacionales e internacionales y Cine	p.127
2.1.4 Otras instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico	p.137
2.1.4.1 Los estudios cinematográficos I	p.137
2.1.4.2 Los estudios cinematográficos II: Ciudad de la Luz, Alicante.	p.141
2.1.4.3 Escenarios cinematográficos y localizaciones históricas: Mini-Hollywood de Almería	p.144

2.2 La conservación del Patrimonio Cinematográfico p.154

2.2.1 Conservación de la película como máximo exponente del hecho cinematográfico: Patrimonios Fílmico y Audiovisual	p.161
2.2.1.1 Patrimonio Fílmico: el material fotográfico y fílmico y su conservación	p.161
2.2.1.1.a) Cualidades de los materiales fotográfico y fílmico	p.161
2.2.1.1.b) Deterioro del material fotográfico y fílmico en general	p.176
2.2.1.1.c) Recomendaciones para la correcta conservación del patrimonio fílmico y fotográfico	p.182
2.2.1.2 La conservación del Patrimonio Audiovisual	p.190

2.2.1.2. a)	Soportes magnéticos	p.191
2.2.1.2.b)	Soportes ópticos	p.197
2.2.1.3	Copias y cambios de formato	p.199
2.2.1.3.a)	Cambios de formato en bibliotecas y archivos en general	p.203
2.2.1.3. b)	Digitalización de la información	p.205
2.2.1.4	Restauración del patrimonio fílmico	p.210
2.2.1.4.a)	Soportes fotográficos	p.216
2.2.1.4.b)	Soportes magnéticos	p.217
2.2.1.4.c)	Soportes digitales	p.217
2.2.1.4.d)	Identificación de películas restauradas	p.220
2.2.2	Conservación del Patrimonio Cinematográfico más allá del film	p.222
2.2.2.1	Conservación del Patrimonio Documental y Bibliográfico	p.222
2.2.2.1.a)	El papel como soporte	p.223
2.2.2.1.b)	Patrimonio Cinematográfico con soporte de papel	p.231
2.2.2.2	Conservación de bienes asociados al Patrimonio Etnográfico	p.236
2.2.2.2.a)	Los ejemplos más habituales: cámaras y proyectores	p.240
2.2.2.2.b)	Factores de deterioro en colecciones etnográficas	p.246
2.2.2.2.c)	Propuestas básicas para una colección “etnográfica-cinematográfica”	p.248
2.2.2.3	Conservación del patrimonio inmueble dentro del Patrimonio Cinematográfico: los cines.	p.251
2.2.2.3.a)	Desaparición de cines en España	p.252
2.2.2.3.b)	Protección y conservación de bienes inmuebles	p.255
2.2.2.3.c)	Entonces... ¿qué hacer con nuestros cines?.	
	Propuestas de actuación y recomendaciones	p.259
2.2.3	Conservación preventiva en museos	p.262
2.2.3.1	Criterios y objetivos de la Conservación Preventiva	p.262
2.2.3.2	Agentes de deterioro del Patrimonio Cultural	p.268
2.2.3.2.a)	El clima	p.269

2.2.3.2.b) El aire	p.269
2.2.3.2.c) La temperatura	p.272
2.2.3.2.d) La humedad	p.273
2.2.3.2.e) La iluminación	p.275
2.2.3.2.f) Los agentes biológicos	p.279
2.2.3.2.g) La acción antrópica	p.283
2.2.3.2.h) La seguridad	p.289
2.2.3.3. Conservación de colecciones cinematográficas	p.291
2.2.3.3.a) La importancia de establecer colecciones	p.291
2.2.3.3.b) Recomendaciones específicas para colecciones de Patrimonio Cinematográfico	p.293
2.2.4 Algunas conclusiones sobre la conservación del Patrimonio Cinematográfico	p.298

2.3 Difusión como puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico p.303

2.3.1 Introducción	p.303
2.3.2 Difusión, comunicación, exhibición	p.308
2.3.3 Diseño de exposiciones y exhibiciones	p.313
2.3.4 El público en los museos de Cine	p.321
2.3.4.1 Estudios de público en museos	p.323
2.3.4.2 Museología crítica y público	p.325
2.3.5 Difusión y TICs	p.330
2.3.5.1 Filmotecas españolas <i>on line</i> ¿realidad o promesa?	p.330
2.3.5.2 Nuevas y “viejas” tecnologías en los museos	p.332
2.3.5.3 ¿Cómo sería la creación de un museo virtual de Cine en España?	p.339

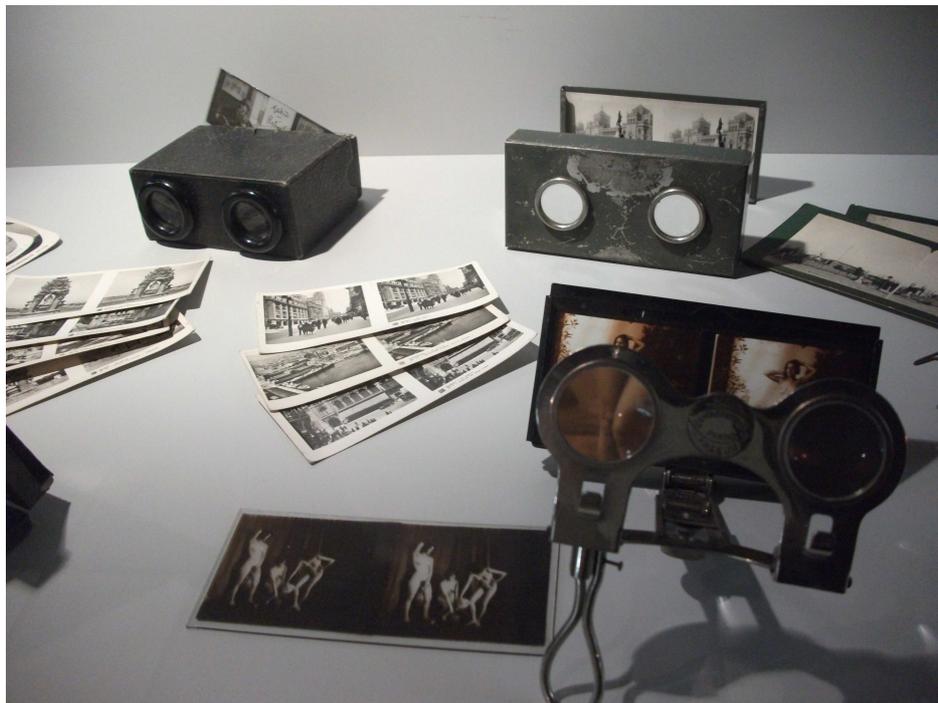
3. CONCLUSIONES Y PUNTOS CLAVE DE LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

(3.0) ¿Qué es y cómo se realiza en España la musealización y puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico?	p.348
---	-------

- 3.1 Redefinición de conceptos e instituciones vinculados al Patrimonio Cinematográfico y la museología p.343
- 3.2 Respecto a la conservación p.345
- 3.3 Referente a la difusión y puesta en valor p.349
- 3.4 En definitiva... p.355

4. GLOSARIO TÉCNICO, BIBLIOGRAFÍA, FUENTES CONSULTADAS Y DOCUMENTOS ANEXOS

- Glosario técnico p.357
- Bibliografía y fuentes consultadas p.367
- Relación de instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico p.382
- Índice de ilustraciones p.387
- Índice de documentos anexos p.391
 - Documentos anexos (vol.2)



Esto es lo que solemos encontrar en los “museos del cine” ... ¿o no?
Sala de exposiciones de la Filmoteca de Castilla y León, colección Basilio Martín
Patino-Aartilugios para fascinar, Salamanca.

INTRODUCCIÓN

El Patrimonio Cinematográfico es uno de los integrantes más significativos y hasta hoy menos estudiados en profundidad de nuestro entorno cultural. El Cine, entendido como manifestación artística o como documento histórico, es indiscutiblemente parte de nuestro Patrimonio Cultural, pero no siempre es comprendido como parte de él a la hora de su puesta en valor, su gestión, su conservación o su entrada en los museos. Centramos nuestra tesis en su estudio desde la óptica de su musealización, ya que el tema no ha sido tratado aún con la profundidad que se precisa y, sin embargo, su presencia en las instituciones museísticas y su participación en eventos expositivos es cada día mayor.

Tras esta breve introducción de nuestro trabajo, comenzaremos por la presentación de los objetivos y la metodología que han guiado nuestra investigación y la redacción de esta tesis. Sentamos así unas bases metodológicas que orienten hacia los contenidos a tratar con un discurso intencionado y direccionado.

En una primera parte del texto aportamos una definición amplia y detallada del Patrimonio Cinematográfico, más que necesaria como objeto principal de nuestro estudio, desde el punto de vista normativo, lo que supone el primer paso para su tutela como Patrimonio Cultural. Hablamos de *cine* y de *Cine*,¹ lo cual remarca las diferentes acepciones del término; y del mismo modo ofrecemos una definición legal y normativa propia (derivada de nuestro trabajo de investigación) de lo que consideramos supone el Patrimonio Cinematográfico hoy día. Y ofrecemos una amplia lista de los bienes integrantes de este Patrimonio Cultural que no siempre son contemplados

¹ Si bien lo volveremos a incidir más adelante, con *Cine* (con mayúscula) nos referimos al conjunto de manifestaciones que se vinculan al hecho cinematográfico, y con *cine* (con minúscula) al recinto o sala de proyección o a géneros cinematográficos (por ejemplo *cine de autor*). A lo largo del texto esta diferenciación se hace más clara en el empleo de ambas acepciones.

como tales. Recordamos también los principios básicos de la museología actual para introducirnos en su terreno, tal y como lo hace el Patrimonio Cinematográfico.

Pasamos después a reconocer y analizar las principales instituciones encargadas de la musealización del Patrimonio Cinematográfico, desde las filmotecas a los museos de cine, prestando mayor atención al caso español pero sin dejar de contemplar los principales ejemplos internacionales. El modo en que estas instituciones reciben, gestionan y difunden el Cine determina y a la vez es determinado por la percepción que tenemos del tema, siendo por tanto necesario punto de referencia para nuestro trabajo.

La conservación del Patrimonio Cinematográfico supone uno de los capítulos más amplios de nuestro trabajo. Ello es debido a la mayor abundancia de fuentes sobre el tema sin que ninguna de ellas aborde el asunto desde la perspectiva museística. Creamos, así, un compendio sobre las ideas que toda acción de musealización y puesta en valor en general debería tener presentes, aunque comprobaremos que no siempre es así. Trabajamos sobre el Patrimonio Fílmico y el Patrimonio Audiovisual, así como sobre otros bienes culturales integrantes del Patrimonio Cinematográfico. Lo hacemos tanto desde la conservación preventiva como de la intervención directa en caso de necesidad, dentro y fuera de los museos. Comprobamos que la “nueva” definición de este Patrimonio de manera profusa que hemos aportado conlleva la necesidad de su contemplación como tal a la hora de su conservación. Y concluimos este apartado aportando una detallada guía para su correcta conservación desde los museos y otras instituciones vinculables.

Por último, tratamos la difusión del Patrimonio Cinematográfico tal y como se realiza en el ámbito museístico y nos acercamos a otros temas como el público, el diseño de exposiciones o las estrategias de puesta en valor.

Aportamos unas conclusiones que resumen el estado de la cuestión en general así como nuestras apreciaciones. Desde la definición del objeto de nuestro estudio, que retomamos ahora desde una nueva óptica (más justificada y

documentada), llegamos a valorar hasta qué punto el Patrimonio Cinematográfico es bien entendido por las instituciones culturales que se ocupan de su tutela y gestión, adecuándose a sus necesidades específicas, especialmente desde el ámbito de los museos. Hacemos también un resumen de las recomendaciones para esta correcta tutela y puesta en valor que hemos ido vislumbrando durante el recorrido del texto en los diversos capítulos.

Para concluir, ofrecemos una selección bibliográfica y otras fuentes que hemos consultado en la elaboración de esta tesis y que resume la información disponible sobre el tema actualmente. Como se apreciará, no existe a día de hoy ningún tipo de manual o compendio que trabaje todos estos temas desde nuestra óptica, sino que se trata de aproximaciones a los distintos temas de forma puntual y específica. Tras la revisión de estas fuentes concluimos también la existencia de un interés creciente por este ámbito cultural y de investigación, y auguramos la próxima proliferación de las mismas desde nuevos puntos de vista.

También hemos creado un glosario específico para el mejor y más cómodo seguimiento de este texto. Muchas de las definiciones que en él aparecen son resultado de la misma investigación, como herramientas para la aproximación al tema desde perspectivas no especializadas.

En definitiva, este trabajo supone el resumen de años de investigación sobre un tema que cada día adquiere mayor presencia dentro del ámbito de la tutela y gestión patrimonial y que precisaba, por tanto, una sistematización en su estudio desde una óptica más global. Esta tesis pretende ser una ayuda para los interesados en el tema, y al mismo tiempo resulta parte de los mecanismos de puesta en valor y toma de conciencia del reconocimiento del Patrimonio Cinematográfico como integrante del Patrimonio Cultural.

OBJETIVOS PRINCIPALES

Esta tesis ha sido elaborada con unos objetivos básicos a alcanzar, que son:

- Reconocer el Patrimonio Cinematográfico como tal: definición y diferenciación del resto de los Bienes Patrimoniales como punto de partida. Incidir en su naturaleza como arte, industria y documento histórico, así como los condicionantes naturales y necesidades de conservación derivados de la nueva definición ofrecida en el texto, comenzando por su situación legal y tutela.
- Reconocer la importancia e incidencia de la “correcta” musealización del Patrimonio. Solo a partir de su completa concepción podemos realizar una adecuada musealización y puesta en valor desde el ámbito museístico. Y será el museo el principal transmisor de los valores patrimoniales a la sociedad, como figura máxima cultural de conexión del Patrimonio con el público.
- Revisión de las fuentes para el estudio del tema. Con ello la toma de conciencia de la inexistencia de manuales o textos que desarrollen este tema de forma específica y la aportación de un texto propio que sirva como primer acercamiento.
- Plantear soluciones sobre los problemas previamente localizados, como la no adecuación en muchas de las estrategias conservacionales en las propuestas de musealización del Patrimonio Cinematográfico llevadas a cabo. Uno de los principales problemas que hemos observado deviene de la incompleta concepción del Patrimonio Cinematográfico en sí y de los bienes que lo integran, lo cual impide continuar el proceso de puesta en valor convenientemente.

Para ello, se han trabajado los siguientes temas:

- Definición del museo: funciones y objetivos, papel en la sociedad, tipologías principales y relaciones con los distintos tipos de Patrimonio.
- El cine en el museo, el museo en el cine.
- Cine, museo y público. Interrelaciones. Comunicación y difusión.
- Instituciones vinculadas o vinculables al Patrimonio Cinematográfico.
- El cine como inmueble o monumento.
- El Cine como bien objetual dentro del museo. Diversas naturalezas materiales y conceptuales.
- El cine como Patrimonio Cultural en la red de redes.
- Últimos avances y nuevas tecnologías aplicadas al tema.

Y posteriormente se han concretado los objetivos consecutivos a conseguir en la redacción de este texto como conclusión de lo aprendido:

- Mostrar la situación y concepción del Patrimonio Cinematográfico a día de hoy.
- Ilustrar la evolución de las corrientes museológicas actuales.
- Mostrar la situación de los museos e instituciones museísticas vinculables al Patrimonio Cinematográfico en nuestro país.
- Aportar nuevos puntos de vista que sirvan de referencia para el estudio de este tema a la vez que se sintetice y aúne la bibliografía existente sobre el tema, para crear una nueva herramienta de estudio resultante.

METODOLOGÍA

Para decidir el tema de esta tesis, y su organización a priori, partimos de la experiencia personal alcanzada en los campos de la conservación del Patrimonio Cultural y la musealización del mismo. Ello nos encarriló no solo en el conocimiento de las fuentes y metodologías a emplear, sino en la ausencia de un tratamiento específico de este tema en la bibliografía actual.

Para la realización de este estudio hemos seguido una metodología tan sencilla de explicar como laboriosa, que podemos definir en los siguientes puntos:

1. Localización y revisión de textos impresos o digitales, referentes al tema de algún modo. Esta labor, realizada los últimos cinco años, se ha completado alternando publicaciones recientes con algunas más antiguas en función al tratamiento de los distintos temas y epígrafes. Por ejemplo, en el tratamiento del capítulo referente a la conservación del Patrimonio Cinematográfico, del cual existe mayor cantidad de fuentes consultables, hemos dispuesto de fuentes nacionales como “Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales” e internacionales, como “Il cinema ritrovato” o “Technical manual of the FIAF Preservation Comision”.²

La consulta de fuentes en distintos idiomas (inglés e italiano principalmente) se ha realizado acudiendo a las fuentes originales, esto es, quedando cualquier posible interpretación bajo mi responsabilidad. No se ha contado con la ayuda de traductores ajenos a la investigación. Del mismo modo, las entrevistas

² En bibliografía aparecen como:

BEREJO MARTÍNEZ, Antonio & FUENTES ROMERO, Juan José “Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales” en *Anales de documentación*, nº4, 2001, pp.7-37.

AA.vv. *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis Edizioni, 1990

AA.vv. *Technical manual of the FIAF Preservation Comision*. Bruxelles: FIAF, 1987.

personales y contacto directo con personas del ámbito no hispano se han realizado personalmente y en los idiomas pertinentes.

2. Visita a las principales instituciones y entrevista con sus directores y/o trabajadores, iniciada hace más de tres años, desde estudios cinematográficos como Ciudad de la Luz (Alicante) a filmotecas de diferente envergadura, titularidad y repercusión, como la Filmoteca de Castilla y León en Salamanca, o la Filmoteca Francisco Rabal en Murcia, o las distintas sedes de la Filmoteca de Andalucía (en Córdoba, Sevilla, Almería y Granada). Todo ello sin olvidar los museos cinematográficos, entre los que destacamos el Museu del Cinema en Gerona, y distintas salas permanentes de exposición de colecciones de Patrimonio Cinematográfico como la Colección Carlos Jiménez del “Museo del cine” de Villarejo de Salavanés (Madrid).

3. Revisión de prensa y visita a actos (exposiciones, congresos y similares) vinculables al tema de los museos y del Patrimonio Cinematográfico, durante el tiempo que ha durado este trabajo de investigación. Hemos prestado especial atención a los actos y eventos ocurridos en nuestro entorno más próximo y de manera cíclica, como el Festival Internacional de cine de Granada RETROBACK, para un mejor seguimiento de su evolución.

4. Además hemos realizado un trabajo paralelo como investigadora en materia de Historia del Cine (con el grupo de Investigación 870HUM *Cine y Letras*, de la Junta de Andalucía), lo cual supone participar activamente en la puesta en valor de este Patrimonio y, por tanto, comprobar su efectividad y recepción. La participación en congresos, seminarios y cursos, con la aportación de conferencias y textos publicados, supone otro paso en la fase de puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico.

Del mismo modo, se ha mantenido una actividad profesional paralela vinculada al ámbito de la conservación del Patrimonio Cultural de manera puntual (obras con diferentes empresas del sector), lo que nos ha permitido mantenernos totalmente actualizados en estas materias.

5. Redacción del texto organizándonos en bloques temáticos generales, desarrollados en epígrafes, e incluyendo pequeños apartados que amplían temas específicos y secundarios. Esta redacción se inició parcialmente hace dos años, enfocando los bloques generales y la organización de temas, si bien ha sido el objeto principal de trabajo en el último año.



Durante el proceso de investigación visitamos múltiples y diversas instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico. Esta es una poco habitual visión de cómo se trabaja en los estudios cinematográficos, en este caso en la creación de escenarios, durante el rodaje de las películas. Ciudad de la Luz, Alicante.

Por último, la organización de los epígrafes del texto ha venido dada por la propia información obtenida, que quedará expuesta en bloques temáticos. Como veremos en el apartado de *Objetivos*, la metodología se ha visto condicionada por nuestros intereses concretos, esto es, conseguir como resultado último de nuestra investigación un texto que sirva de referencia para investigaciones posteriores. Por ello, aunque la información obtenida en estos años de trabajo de investigación ha sido considerablemente mayor a la retratada en este texto, presentamos aquí una síntesis que resuma de forma coherente los más relevantes datos obtenidos.

AGRADECIMIENTOS

Para la realización de este trabajo ha sido necesaria la colaboración y ayuda de muchas personas ajenas al tema de forma directa, pero sin cuya participación no habría sido posible. Es momento de agradecer a mis padres, familiares y amigos toda su paciencia e incondicional apoyo, tanto emocional como material.

De un modo más especial quiero agradecer también las colaboraciones y aportaciones de algunos compañeros de profesión y vocación, que han participado de una forma más directa, aportando su impresiones y conocimientos.

Quisiera agradecer también la atención y colaboración que muchas de las instituciones culturales que hemos visitado han tenido para con esta tesis. Especialmente a la Filmoteca de Andalucía y sobre todo a Ramón Benítez Cordonets, generoso e ilusionado, que mostró gran interés por este proyecto desde el primer contacto. Igualmente a la Filmoteca de Castilla y León y concretamente a María Teresa Conesa (jefa de sección), Juan Antonio Pérez Millán (coordinador) y Alberto Palacios (técnico de cultura) por hacer de mis visitas una maravillosa e inolvidable experiencia. Y a Jordi Pons (director del Museu del Cinema, Gerona) y los trabajadores del Museu, por su abierta y cordial atención y el cariño puesto en su trabajo,... entre otras muchas personas e instituciones

También quisiera agradecer muy especialmente a M^a Luisa Bellido su continuo apoyo y su paciencia durante años como directora de esta tesis, por hacer posible que este proyecto pasase de la imaginación a la realidad.

Quedan sin mencionar muchas personas, colectivos, instituciones y organismos, que cada día hacen posible y real la musealización y puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico de algún modo, pero no nos olvidamos... Todos vosotros lo hacéis posible.

MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO



PRECEPTOS BÁSICOS PARA HABLAR DE MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO

1. PRECEPTOS BÁSICOS PARA HABLAR DE MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

1.1. Definición del Patrimonio Cinematográfico

“Cinema only becomes cinema in the minds of the spectators”

Billy Wilder

1.1.1 ¿Qué es el cine?

La palabra *cine* tiene una doble acepción en nuestra lengua, como local de exhibición y conjunto de las técnicas, artes e industrias cinematográficas. Para nosotros, el Cine (con mayúscula)³ será el término empleado para referirnos a todo aquello que representa el fenómeno cinematográfico en alguna de sus manifestaciones, como arte, industria, documento y manifestación humana en general; por ello comenzaremos definiéndolo en toda su extensión. El Cine ha cambiado continuamente en géneros y estilos (como arte), en corrientes ideológicas y empleo del medio (en su uso social), con la evolución tecnológica (como industria), en sus participantes e integrantes (como aspecto humano). El Cine ha cambiado su concepción dentro de su propia evolución, y de ahí la existencia de *diversas concepciones de Cine*.

“Señor Méliès, nuestro invento no es para venderlo. Puede ser explotado algún tiempo como una curiosidad científica, pero no tiene ningún interés comercial”

A. Lumière

Cita extraída de *El cine arte e industria* (AA.vv.), Barcelona: Salvat SA, 1973, p. 95.

³ Del mismo modo, la palabra cine (con minúscula) será empleada a la hora de hablar del recinto de exhibición cinematográfica (lugar físico o *sala de cine*) los distintos géneros o tipos cinematográficos (como *cine de terror* o *cine francés*, por ejemplo).

1.1.1.1 Cine como arte

El concepto de Cine como “séptimo arte” no se corresponde con la idea original de sus creadores técnicos (como Edison o los Lumière) como vemos en la cita con la que inauguramos este texto. Fue un invento, un nuevo medio de reproducción de la imagen que ansiaba movimiento en pos del hiperrealismo, culmen de un camino iniciado siglos antes. Será tomado como un “arte iconográfico” ya con las Vanguardias Históricas al ser vinculado con las corrientes estéticas, desde 1910 a 1920, con Marinetti o Ricciotto Canudo, si bien había demostrado cualidades artísticas y plásticas desde sus propios orígenes.

Bautizado oficialmente como *séptimo arte* por Ricciotto Canudo en el “Manifiesto del Séptimo Arte” de 1911;⁴ así se adentra oficialmente en la Vanguardias Históricas. Canudo advierte, sin embargo, de la irresponsabilidad del uso del término “arte” de forma excesivamente generosa o inmerecida; puede ser arte, pero no lo es necesariamente toda manifestación cinematográfica.

Para Fritz Lang, el cine era el arte del siglo XX. Lo consideraba hijo de su tiempo,⁵ más directamente como un padre y una madre que podríamos identificar con el teatro y la fotografía respectivamente, resultado de aunar los recursos plásticos y narrativos de otras artes, nacido de un momento cultural y tecnológico preciso y determinado, y su evolución y casi total transformación ha sido (y es) parte de este mismo proceso. El cine supuso el comienzo de la *era audiovisual*.⁶

⁴ ROMANEGRA I RAMIO, Joaquim & ALSINA THEVENET, Homero (Eds.) *Fuentes y documentos del Cine* Barcelona: Gustavo Gil S.A., 1980, pp.13.

ROMANEGRA I RAMIO, Joaquim & ALSINA THEVENET, Homero (Eds.) *Textos y manifiestos del cine*, col. Signo e Imagen, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 15.

⁵ GUBERN, Roman *Historia del cine*, Barcelona: Lumen, 1993, pp.114.

⁶ Para muchos autores el Cine ha sido considerado el primer arte de masas, esto es, concebido para ser recibido por un gran público. Pero recordemos que ha habido manifestaciones artísticas anteriores similares en ese sentido, desde el arte rupestre donde las pinturas eran fruto de una colectividad y su destino era también la comprensión mayoritaria... o en la Edad Media, donde las artes iconográficas (pintura y escultura principalmente) de las catedrales e iglesias suponían “la Biblia del pueblo”; esto es, estaban pensadas para ser vistas por el público mayoritario con una (además) clara intencionalidad didáctica y propagandística.

Andre Bazín, consideró el Cine como un paso más en el afán del hombre de alcanzar la inmortalidad a través del arte; supone la congelación del pensamiento a través de la realidad en movimiento, todo un oxímoron de enorme simbología.

El Cine como arte surge de la unión de técnica y estética y de la consideración y cualidades de ambas en un contexto preciso en el que corrían paralelas en pos de la experimentación y superación de los parámetros anteriormente alcanzados. Para su definidor, R. Canudo, el Cine era la culminación del proceso artístico ya que incluía a las anteriores (arquitectura, pintura, escultura, música, danza y poesía).

El cine supuso la consagración de las investigaciones anteriores sobre los modos de expresión plástica, que consiguieron la plasmación total de la realidad inmóvil en la fotografía y su animación y “vuelta a la vida” con la cinematografía; ambas técnicas tardaron poco en ser empleadas para la creación de realidades alternativas dando paso a la fantasía y con ello a la total creatividad como medio artístico. Las Vanguardias Históricas y los movimientos modernos se han plasmado en el Cine desde sus orígenes. Uno de los ejemplos más claros lo tenemos en el Expresionismo Alemán, si bien no son pocas las corrientes pictóricas que han aportado su iconografía al mundo del celuloide de forma más o menos directa o indirecta.

Además, el carácter socializador que hoy día otorgamos al arte es relativamente actual y entronca también con la idea de Museo (de la que se hablará más adelante).

Hablar del carácter único de la obra de arte tradicional refiriéndonos al Cine resulta inapropiado, ya que su creación se fundamenta en la máxima posibilidad de reproducción⁷ para un mayor acercamiento al público (su fin último). Es, por tanto, la copia una práctica que le es inherente (reproducción seriada) y no resta valor al producto (o al menos no debería hacerlo) sino que incluso lo culmina. Eso sí, el sistema de copia⁸ debe cumplir con ciertos requisitos de calidad y respeto por el original. E igual ocurre con otros productos vinculados al Cine pero de materialidades diversas al film: cartelera,⁹ pasquines y todo un elenco de productos creados con intencionalidad de publicitar el film, en definitiva, de difundirlo y acercarlo al público. Todo ello sin que el producto original o primigenio deje de tener un mayor valor histórico o testimonial, en

CINE PRIMIGENIO Y VANGUARDIAS HISTÓRICAS

Las Vanguardias Históricas europeas (surgidas en tono a los años veinte) no tardaron en recurrir al Cine como vehículo artístico perfectamente cualificado para lograr sus expectativas de ruptura y movimiento. Todas estas Vanguardias coincidían en criticar los valores estéticos de las prácticas artísticas hasta el momento efectuados, así como al propio concepto de arte. Era un acto de toma de conciencia de una nueva modernidad.

La utilización del recurso cinematográfico dio lugar al Cine Impresionista (francés y alemán principalmente), al Cine Futurista (originalmente italiano) y al Cine Dadaísta, todos ellos interinfluenciados, en sus primeras manifestaciones, con autores y referentes compartidos como Abel Gance, Giacomo Balla o Humberto Boccioni. En una segunda oleada llegaron el cine del Expresionismo Alemán, llegando a crear una corriente cinematográfica propia y tan potente que determinaría la configuración de los géneros cinematográficos (como el terror o el cine negro) con representantes como Lang, y el cine Surrealista este como depuración del cine Abstracto, que a su vez había evolucionado desde el primigenio cine Absoluto de Richter y que derivaría en el cine Experimental de Leger. Y simultáneamente se daban las experimentaciones del primer cine soviético y las aplicaciones del constructivismo al cine con Eisenstein.

Ello ha llevado a entender al cine de Vanguardia o cine artístico como al que rechaza la narrativa convencional y se vincula con las actitudes propias de la vanguardia artística de cada momento (sea este el que sea).

⁷ Por *reproducción* hemos de entender tanto la exposición de un film múltiples veces o exhibición, como la realización de copias de los soportes para dicha exhibición de forma simultánea en diversos sitios a la vez; según los contextos en que salga dicho término en esta tesis, nos referiremos a un sentido u otro.

⁸ Hablaremos de los cambios de formato en el bloque dedicado a Conservación de los materiales.

⁹ Por ejemplo, no todo cartel de Cine tendrá una marcada componente artística, pero será testimonio del hecho cinematográfico. Sobre el tema en la bibliografía recomendamos la lectura de CASTRO MORALES, Federico, "Cartel, Arte y Patrimonio durante la Guerra Civil española: significación del cartel dentro del Patrimonio Cultural" en Boletín del PH nº 18, año V, marzo 1997, pp. 141-148.

muchos casos irreplicable en su totalidad.

Pero en definitiva, el Cine no ha hecho más que seguir las líneas de la evolución artística contemporánea. En palabras de Bellido¹⁰ "una de las grandes preocupaciones de los creadores plásticos contemporáneos ha sido encontrar un medio expresivo totalmente nuevo. En una sociedad en la que han primado los valores de originalidad, individualidad y exclusividad, no debe sorprender que a lo largo del siglo XX se haya constituido una tradición a partir de los ensayos reiterados en busca de una obra artística que fuera capaz de materializar estos valores. Lo cual, a su vez, se convertía en el mayor impulso renovador, pues alcanzada una meta debía procederse a su superación. En aras de preservar ese carácter original, los artistas pronto encontraron insuficientes las técnicas y materiales tradicionales y comenzaron a indagar sobre posibilidades expresivas de otros medios que han ido desarrollándose paulatinamente. Así, la fotografía, el cine, el cartel... pero también la industria, el mundo de la máquina, los computadores; otras culturas no contaminadas por la degradación occidental han despertado el interés de nuestros creadores y les han proporcionado materiales, técnicas y procedimientos que han utilizado con una intencionalidad artística".

Hablamos de "corrientes artísticas" en el cine: identificamos la aparición del genio creador, lo estudiamos, lo clasificamos, como hacemos con las artes plásticas; hablamos de escuelas, géneros, autores, etc., y llegamos a diferenciar entre Cine como arte y cine comercial.

1.1.1.2 Cine como industria

La dicotomía cine-arte vs/ cine-industria no es una idea propia ni nueva, sino más bien "generalizada"; el público general sabe diferenciar entre los productos comerciales y los productos artísticos que nos ofrece el Cine, siendo el término "comercial" empleado en ocasiones como adjetivo descalificativo y en otras

¹⁰ BELLIDO GANT, M^a Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías* Gijón: Trea, 2001, p.21.

como definidor de unas líneas y normas de producción y distribución que lo dotan de ciertas características. Podemos, entonces, separar el Cine como arte del Cine como industria, pero ambos formarán parte del Patrimonio Cultural. Una vez determinado como Patrimonio, el cine comercial podrá ser también (en algunos casos) documento o arte en sí, o ambas cosas a la vez, ya que dependen del subjetivo punto de vista del receptor o público. Decir que no toda película es una obra de arte es tan obvio como que no toda pintura lo es; la calidad debe ser demostrada, ha de aportar valores que lo definan, y los propios sistemas o modos de creación que lo definen varían según los casos.

El Cine tiene rasgos innegables de la producción industrial: busca beneficios (mínima inversión relativa para una máxima rentabilidad) con lo que estudia su mercado; además, es una obra colectiva organizada (como una máquina donde cada pieza tiene su función específica) y sigue una dinámica “de cadena” con pasos consecutivos y ordenados necesariamente. También, la creación del producto sólo se da por totalmente finalizada cuando se culmina la fase de distribución (puesta en venta o difusión) o recepción por el usuario llegando al concepto de *consumo*.¹¹

La estructura industrial del Cine ha sido una de las responsables de su propia destrucción física, donde la evolución tecnológica imparable y la necesidad de rentabilidad en sus acciones, ha llevado al abandono de lo producido años atrás. Respecto a los periodos de destrucción del Cine, muchos autores establecen diversas posibilidades¹² pero simplemente nos quedaremos con la máxima de que el avance tecnológico fomenta el descuido de los medios que quedan “anticuados”. Y también la aparición de filmotecas como primer “amago de musealización” supuso un freno a esta desaparición indiscriminada.

¹¹ El cine entendido como industria distingue tres actividades primordiales: producción, distribución y exhibición, que condicionan la labor creadora. Tecnología y uso económico son tan condicionantes como creatividad e ideologías cinematográficas.

¹² En “Restauración cinematográfica: tierra de nadie” de Gian Luca Farinelli y Davide Pozzi (Boletín PH, nº 56, 2005, pp.42-57) se distinguen cinco etapas o periodos de destrucción diferenciando desde los orígenes hasta 1900 como el momento de las grandes recuperaciones, de 1900 a 1913 como el de las grandes pérdidas, de 1913 a la llegada del sonoro con el 65% de pérdidas de lo anteriormente producido, de 1930 a 1950 donde aparece la conciencia del valor patrimonial, y posterior a 1952 que con la llegada de la televisión se establece el golpe definitivo.

Del mismo modo, censura e ideas políticas suponen la manifestación del contexto social en que surge y se desenvuelve, condicionando y siendo testimonio de la expresión artística. La aparición de la censura cinematográfica desde sus orígenes vinculada a su actividad industrial remarca su importancia como vehículo de comunicación, su naturaleza cultural al fin y al cabo; e igual sucede con su uso como instrumento político. Es un fiel y directo documento de su tiempo de forma directa o indirecta, con lo que muestra y con lo que deja de mostrar, parte de una sociedad.

A. L. Hueso habla de la “reproducción hasta el infinito” sólo limitada por la destrucción física del material, y que “las películas no conocen fronteras y llegan a penetrar en todos los estratos sociales y culturales”.¹³ Pero ¿hasta qué punto esto es cierto?. Ello nos llevaría a su definición como medio o vía de comunicación o *documento histórico*. La película, como documento, constituye un registro objetivo de un deseo subjetivo. Como tal, su naturaleza vendrá determinada por los condicionantes de todo lenguaje: emisor, contenido y receptor, y los condicionantes (a su vez) de cada uno de estos elementos. Será, en todo caso, documento histórico al ser testigo de una expresión humana emplazada en tiempo y espacio.

1.1.1.3 Cine como Patrimonio

El Cine como creación o producto cultural, refleja a la sociedad e influye en ella. Muestra una indudable potencia educadora (capacidad de catarsis) impone modas e ideologías, recuerda el pasado, inventa el futuro... Los cambios en el medio son a su vez cambios en el espectador o público: es un producto cultural de y para la sociedad.

El Cine, como arte y como industria, como Patrimonio Cultural, tiene su representación y manifestación dentro del Patrimonio Documental, del

¹³ HUESO, Ángel Luis *El cine y el siglo XX* Barcelona: Ed. Ariel, 1998, p. 24.

Patrimonio Etnográfico, del Patrimonio Industrial, del Patrimonio Arquitectónico y en general del Patrimonio Artístico.

El Cine como Bien Cultural es entendible como arte, industria, documento y vehículo educador, y su reconocimiento precisa de tutela y gestión dentro del marco de las materias culturales: puede precisar de conservación y restauración en muchos casos, y siempre necesitará control de su uso y mantenimiento y cierta proyección hacia el futuro. Y todo ello puede empezar por su musealización como una forma de puesta en valor y conservación. Esto resulta innegable ya que viene reconocido en el imaginario colectivo de manera inconsciente, pero aún no queda tan claro en los principales instrumentos para la gestión y tutela del Patrimonio Cultural: la normativa, encargada de hacer oficial ese reconocimiento, esa necesidad de preservación y esa proyección de futuro.

Como hemos mencionado, mientras crecía la industria cinematográfica se desatendía la conservación de lo producido desde el punto de vista patrimonial; por ello la mayoría de los testimonios de sus orígenes están desaparecidos de forma irrecuperable. Su reconocimiento como Patrimonio

“Las Hurdes, tierra sin pan” de Luis Buñuel, 1932, película documental de solo 27 minutos, podría ser considerada un documento antropológico, parte del legado etnográfico, y testimonio de la propia historia del cine español. Rodada muda, en 1935 se consiguió dinero de la embajada de España en París para dotarla de una narración en francés (voz *en Off*). Parte del estudio antropológico de Maurice Legendre sobre el retraso de esta zona rural. Pasa del surrealismo estereotipado a sus orígenes más auténticos: es Super-realismo (recordemos que lo producía Ramón Acín, anarquista intelectual), con un mensaje de denuncia, con tintes comunistas propios de su contexto. Sin embargo, como obra cinematográfica, tiene la propia manipulación de la realidad de un film, creando escenografías, variando ambientes para favorecer los encuadres y escenas. Para muchos pudo ser germen de una nueva corriente en el documentalismo español, que nunca se desarrolló.

En todo caso, vemos como un mismo producto cinematográfico puede ser manifestación artística, testimonio industrial y documento histórico, y en todo caso constituir un innegable Bien Cultural digno de reconocimiento y protección.



Cultural debe prestar atención a frenar este proceso como una de sus primeras medidas o actitudes.

El Cine posee un valor documental (como documento histórico y cultural) que puede hacerse extensivo al total de su producción en mayor o menor medida, ya que en todo momento es reflejo de su sociedad en algún modo. No sólo en el denominado cine documental o de “no ficción” (creado específicamente con este fin). El cine como documento audiovisual adquiere el mismo valor que los antiguos textos que nos dieron a conocer modos de vida y cultura (civilizaciones) ya extintas. Si la Historia aparece con las primeras manifestaciones escritas y el lenguaje codificado y decodificable, el cine no es más (ni menos) que otro modo de acercarnos a las sociedades que lo crean. Es por tanto una parte importante de la Historia del Hombre.¹⁴

El Cine no es el primer arte “serial”. Como el grabado, la escultura de fundición o el propio libro, está pensado para su difusión a través de diversas copias o ejemplares, y así la reproducción o copia será inherente a su propia esencia. Ello nos llevaría a contemplar su valor patrimonial no como contenido en un objeto único sino como un concepto más general, que pretende superar su materialidad original al menos de forma limitada a un único objeto físico contenedor de la misma. Pero esta situación de “no exclusividad” no debe ir en detrimento de la conservación y perpetuación de los soportes originales siempre que esto sea posible. Y no nos referimos únicamente al film sino al hecho cinematográfico en general y con ello a todos los bienes que lo integran, sea cual sea su materialidad o soporte: cartelería y documentación gráfica en general, maquinaria, etc.

Hemos de plantearnos, a la hora de defender lo original, la importancia del hecho de la exhibición. Como no es lo mismo apreciar la Gioconda en el Louvre que a través de internet o en una exposición temporal, o un yacimiento sumerio fragmentado dentro de un museo nórdico, ¿de qué serviría la proyección de un film original sin un proyector original y en una sala original?; ¿de qué serviría

¹⁴ Lo cual ya expusimos en “El Patrimonio Cinematográfico en el museo”, revista e-rph , número 9, diciembre, 2011, así como en otros artículos similares.

emitida por televisión y vista en la pantalla de casa?. ¿Cómo ver una película muda sin una proporción de pantalla de 1:1,33 en una de cinemascope 1:2, por ejemplo?. Cambia totalmente la calidad estética del film, por no hablar de los condicionantes del contexto en el momento y entorno de la recepción, si nos alejamos de las condiciones en las que fue creado.

Del mismo modo exhibir un proyector como pieza de museo en sentido tradicional sin que podamos apreciar las cualidades propias de su funcionamiento, ¿no sería condenarlo a la sacralización del objeto de manera casi arqueológica?; ¿y conservar un antiguo cine donde ya no se puede proyectar, convertido en un restaurante de comida rápida en franquicia?...

Y no olvidar el lugar del Cine en la enseñanza: “El cine debe ocupar en los centros docentes el lugar que le corresponde como hecho cultural de primera magnitud, tratando de hacer que desaparezca el carácter que se le ha dado de mero entretenimiento y resaltando sus valores educativos y culturales (...)”.¹⁵ Vemos que no se trata de eliminar una de sus naturalezas, sino contemplar su dualidad.

Según Ana María Gaya i Fuertes “Todo filme es histórico, ya que responde a los condicionantes históricos, culturales e ideológicos de una época, por tanto, es fuente de historia”.¹⁶ Pero generalmente se atribuye valor documental solo al cine de no ficción y de hecho así surge el género cinematográfico del documental. Personalmente no creemos que sea así, ya que si sabemos analizar los condicionantes de su creación, todo film puede ser documento histórico como testimonio directo de los mismos, y por tanto también una manifestación cultural. De hecho “en la medida, pues, en que el cine es un medio de comunicación de masas y una forma de expresión artística con valor

¹⁵ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier “Cine e Historia en el aula” Madrid: Akal, 1994, p.5.

¹⁶ En “Cine e Historia: más allá de la narración. El cine como materia auxiliar de la historia” de Tomás Valero, www.cinehistoria.com (disponible en formato pdf en www.cinehistoria.com/cine_e_historia.pdf [última consulta enero de 2012]), interesante blog de cine del autor de *Nos vamos al cine. La película como medio educativo* o *Historia de España Contemporánea vista por el cine*, ambos en bibliografía.

documental, adquiere una indiscutible utilidad didáctica”.¹⁷ Así, el Cine es recurso didáctico tanto en su mensaje como por ser medio de comunicación.

1.1.2 El Patrimonio Cinematográfico

Cada presente o momento histórico define al Patrimonio Cultural partiendo del conocimiento de un pasado (aprendido), dejando para el futuro no sólo el objeto sino también su consideración. La evolución del concepto de Patrimonio Cultural ha conllevado la aparición de nuevos conceptos asociados y una renovada terminología, y con ello a las definiciones de nuevos tipos de Patrimonio.

Un vez reconocido el Cine como manifestación humana en diversas concepciones posibles pasa a ser Patrimonio Cultural, en sentido general, como manifestación del hombre y lo que a la cultura se refiere. **Cultura** es la suma de todos los aspectos posibles en que una sociedad puede expresarse (lenguaje, costumbres, religiones y creencias, modos de pensamiento, tradiciones y manifestaciones del ser humano en general). Según la declaración de México, 1982, de la UNESCO “la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo”.¹⁸

Si pretendemos la conservación de este patrimonio y su mantenimiento para el futuro, necesitamos partir de las normas que rigen el Patrimonio Cultural: comprender la naturaleza de los bienes que lo integran, sus patologías y necesidades, crear un sistema de catalogación y registro (y que este esté integrado en la normativa oficial), establecer criterios de intervención y restauración, exhibición y difusión, almacenamiento, comercialización, y en definitiva de musealización y puesta en valor.

¹⁷ VALERO MARTINEZ, T. *Nos vamos al cine. La película como medio educativo*. Colección Film-Historia, nº 15. Barcelona: T&B, 2011.

¹⁸ Véase documentación anexa.

Si el Patrimonio Cultural hoy se enfrenta a la creciente e indiscriminada utilización como recurso económico (olvidando muchas veces los principios de la sostenibilidad), el cine se enfrenta a ello desde su origen ya que fue concebido como industria o negocio. Necesitamos congeniar su explotación lógica y responsable como Bien Cultural con la propia de la industria cinematográfica.

Cuando hablamos de Patrimonios Especiales no es sólo una cuestión nominal sino que se hace referencia a los modelos de intervención (gestión y tutela) que les son necesariamente aplicables para su correcta interpretación y protección. Los bienes integrantes de estos Patrimonios Especiales tienen unas cualidades y necesidades particulares y no compartidas por otros Bienes Culturales. Por ello hablaremos en nuestro texto de *Patrimonio Cinematográfico*, ya que su definición específica es necesaria para la correcta preservación de los Bienes Culturales que lo integran. Y aplicaremos las normas generales de protección del Patrimonio Cultural: reconocimiento en la normativa, aplicación de criterios unificados (fundamentados en la conservación preventiva) y búsqueda de las correctas y efectivas vías de difusión; pero adecuándonos a sus necesidades especiales.

El hecho mencionado de que los periodos de mayores pérdidas de Patrimonio Cinematográfico se correspondan con los periodos de mayor avance técnico y tecnológico (como el paso del mudo al sonoro, o del blanco y negro al color) nos orienta hacia su concepción como técnica o industria más que como arte o manifestación cultural (y por tanto Patrimonio). Sin embargo, por la poca antigüedad que tiene el medio cinematográfico sorprende la magnitud alcanzada por las voces que lo protegen y ello se debe a su reconocimiento como Patrimonio (ya que el hombre toma conciencia de lo terrible de esta pérdida).

El reconocimiento de sus valores específicos como Patrimonio Cultural nos lleva a otorgar al Cine valor histórico, documental, artístico, industrial, o social. Para la protección, difusión y en definitiva puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico desde el ámbito del museo (o cualquier acto de

musealización) hemos de tener en cuenta una serie de aspectos normativos referentes a su especial naturaleza (que ya hemos definido) como obra de arte, industria, etc.

La relativa juventud del Cine nos hace carecer de perspectiva histórica al igual que nos sucede en ciertos aspectos con el arte contemporáneo. Sin embargo su evolución ha sido tan veloz e impresionante que se nos permite aplicar el valor de antigüedad a sus bienes (integrantes objetuales y conceptuales) pertenecientes a sus primeras épocas, ya que hemos podido comenzar a estudiar la Historia de este medio; carecemos, en cambio, de esa perspectiva para su tutela salvo por estudios comparativos extrapolables. A pesar del carácter eminentemente orgánico de nuestras Leyes de Patrimonio y su continua evolución, adaptándose a las demandas culturales que la sociedad le va planteando, el Patrimonio Cinematográfico como tal queda desatendido en nuestras leyes.

El desierto de Tabernas tiene consideración de Paraje Natural, lo que supone que ya forma parte del Patrimonio con una figura de protección que hace referencia a determinados valores y que protege el conjunto de elementos geológicos y biológicos (vegetales, animales y su interrelación como ecosistema). Pero también alberga los conocidos como "poblados del Oeste", lugares creados dentro del ámbito cinematográfico para rodaje de filmes. Pero ¿puede ser considerado como Sitio Histórico, dada la importancia económica y social que para la zona supuso la aparición y desarrollo de esta infraestructura?

Durante décadas ha sido motor económico y de difusión internacional para toda esa zona almeriense, y sin duda, forma parte del Patrimonio Cinematográfico español. Ante esta realidad hemos de encontrar la figura adecuada para su gestión y tutela.



Si incluyésemos este conjunto patrimonial como Sitio Histórico (según el TÍTULO II de la LPHE, y adecuándonos a los planes especiales de actuación y urbanismo), ¿aseguraríamos su protección, tanto de los inmuebles como de los muebles que lo componen?, ¿estaríamos reconociendo su valor como parte del Patrimonio Cinematográfico?, y lo más importante ¿sería esto compatible con el régimen de protección hoy vigente sobre los elementos naturales que comprende?

1.1.2.1 El cine como elemento patrimonial edilicio

Desde hace años se vienen dando iniciativas desde el ámbito de las Universidades o de las delegaciones de cultura de las distintas Comunidades Autónomas españolas para la protección de inmuebles asociados al Patrimonio Cinematográfico.¹⁹ Un ejemplo sería la propuesta de un catálogo de identificación y valoración del estado de los cines andaluces llevada a cabo por Félix de la Iglesia Salgado desde la Conserjería de Cultura y Deportes de Andalucía; este trabajo quedó reflejado en el texto *Arquitectura teatral y cinematográfica: Andalucía 1800-1990*. En él se recoge no sólo un listado de inmuebles, sino también los datos suficientes para justificar su valor y hacerlos dignos de la pertinente protección como parte integrante de nuestro Patrimonio Cultural. Sin embargo, ello no ha frenado la desaparición de parte de los bienes integrantes de este listado, generalmente por motivos de especulación urbanística o por el simple abandono. ¿Hace falta la creación de un catálogo especial de bienes inmuebles vinculados al Patrimonio Cinematográfico para asegurar su protección? Pues esta parece la medida más acertada, ya que no todos estos bienes deben o pueden gozar del máximo nivel de protección que nos ofrece la Ley de Patrimonio Histórico si atendemos a las figuras generales de protección; esto es, no todos podrían ser considerados BIC, pero ello no implica que carezcan de valor patrimonial o deban ser condenados a la ruina.

1.1.2.2 Evolución del concepto de Patrimonio Cinematográfico

La tutela del Patrimonio Cultural ha evolucionado imparablemente comprendiendo nuevos tipos de Patrimonio, superando su limitación a los denominados “monumentos” y abarcando todo tipo de manifestación humana digna de ser reconocida y protegida para su conocimiento por generaciones

¹⁹ Para más información, véase: MORENO PÉREZ, J.R. “Protección de inmuebles vinculados a las artes cinematográficas” en *Boletín del IAPH*, año XIII, nº 56, 2005 diciembre, pp. 41.

venideras. Se ha superado incluso la frontera de lo material y tangible, con el reconocimiento del Patrimonio Inmaterial.

La primera vez que se menciona en un documento oficial la existencia del Patrimonio Cinematográfico como tal (con esta denominación exacta, aunque sin atender a su materialidad) es en la *Resolución del Consejo, de 26 de junio de 2000, relativa a la conservación y promoción del patrimonio cinematográfico europeo* (2000/C, 193/01),²⁰ donde no se emite una definición de este patrimonio pero se emplea el término *Patrimonio Cinematográfico* en el título en un acto de reconocimiento de esta terminología empleada ya en otros textos de manera no oficial.

Anteriormente se habían emitido variados documentos donde se pretendía proteger el Patrimonio Fílmico, como la *Recomendación sobre la Salvaguarda y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* de 1980 de la UNESCO. Pero en ellos no se atiende al total que abarca el Patrimonio Cinematográfico, sino sólo a la parte más fácilmente reconocible de él, las películas, dejando fuera de protección gran cantidad de Bienes relevantes para el hecho cinematográfico pero de diferente naturaleza material al film. Además, todos estos documentos coincidían en preservar determinadas obras audiovisuales y promover la creación de nuevas producciones, pero se quedaban cortos a la hora de definir competencias, obligaciones o criterios para ello. Existía la actitud, pero no los medios efectivos.

En posteriores documentos, tanto nacionales como internacionales, se ofrecen otras definiciones que siguen esta dinámica. En la "Recomendación relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas"²¹ se entiende el Patrimonio Cinematográfico básicamente como film, si bien no lo define literalmente así, sino que ofrece las definiciones de "material de imágenes en movimiento", "obra cinematográfica" y "obras

²⁰ Texto íntegro incluido en los documentos anexos.

²¹ Véase documentación anexa.

cinematográficas pertenecientes al patrimonio cultural” (separándolas de las que no poseen esos valores).

Por tanto, nosotros hemos de comenzar diferenciando conceptos tales como Patrimonio Fílmico, Patrimonio Audiovisual y Patrimonio Cinematográfico.

- Patrimonio Fílmico, que comprende exclusivamente al film o película.

Según la *Recomendación sobre la Salvaguarda de las Imágenes en movimiento*, de 27 de octubre de 1980: “Se entiende por “imágenes en movimiento” cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de las mismas y de la naturaleza del soporte -por ejemplo, películas, cinta, disco, etc.- utilizado inicial o posteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación; se considera que comprenden entre otros, elementos de las siguientes categorías:

- a) producciones cinematográficas (tales como películas de largo metraje, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y películas didácticas);
- b) producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión;
- c) producciones videográficas (contenidas en los videogramas) que no sean las mencionadas en los apartados a) y b).”

Del mismo modo y en el mismo documento, “se entiende por “elemento de tiraje” el soporte material de las imágenes en movimiento, constituido en el caso de una película cinematográfica por un negativo, un internegativo o un interpositivo, y en el caso de un videograma por un original, destinándose esos elementos de tiraje a la obtención de copias; se entiende por “copia de proyección” el soporte material de las imágenes en movimiento propiamente destinado a la visión y/o a la comunicación de las imágenes.”

En la *Recomendación relativa al Patrimonio Cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas*, de octubre de 2005,²² vemos las siguientes definiciones: “Por *material de imágenes en movimiento* se entiende un conjunto de imágenes en movimiento grabadas por cualquier medio y sobre cualquier soporte, con o sin sonido, que pueda transmitir una expresión de movimiento. “Por *obra cinematográfica* se entiende el material de imágenes en movimiento, cualquiera que sea su duración, especialmente obras cinematográficas de ficción, dibujos animados y documentales, destinado a su proyección en las salas de cine”.

- Patrimonio Audiovisual, que se refiere a “las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública. Los registros cinematográficos no profesionales o aficionados también forman parte de ella. Los objetos materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, la información periodística, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y los equipos técnicos. (...).”²³

Se pone de manifiesto la intención de no limitarse al film o película, sea cual sea su soporte, como documento y abarcar toda una serie de bienes de diferentes materias que lo hacen posible (en su creación, reproducción, copia, etc.)

- Patrimonio Cinematográfico, que es nuestro objeto de estudio; forman parte del Patrimonio Cinematográfico todos aquellos bienes muebles o inmuebles, sea cual sea su materialidad, que son o hayan sido expresión

²² Documento creado dentro de los actos de celebración del primer aniversario del Día mundial del Patrimonio Audiovisual.

²³ EDMONSON, Ray *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, Programa General de Información y UNISIST, París: UNESCO, 1998.

relevante del fenómeno cinematográfico como industria, como manifestación artística, o como testimonio de su tiempo y sociedad.²⁴ Los bienes integrantes del Patrimonio Cinematográfico deben ser reconocidos como parte del Patrimonio Cultural Histórico y Artístico Español, gozando de los niveles de protección pertinentes atendiendo a su naturaleza física y relevancia.

Formarán parte del Patrimonio Cinematográfico:

1- Bienes Inmuebles o espacios físicos:

a) lugares de rodaje específicos o no (espacios naturales o entornos arquitectónicos históricos que sirven de ambientación), espacios arquitectónicos específicos de rodaje, montaje y posproducción (estudios) o empleados eventualmente para este fin, etc.

b) lugares de proyección específicos o no, bien creados para este fin bien adaptados a posteriori (teatros, escenarios, barracas,...), arquitecturas y montajes efímeros, vestuarios, camerinos, garitas de proyección, laboratorios, etc.

2- Bienes Muebles asociados tanto a la proyección como al rodaje: escenarios y vestuarios, pantallas, butacas, cortinajes y demás componentes de las tramoyas, decoración específica de las salas, maquinaria de exhibición y/o reproducción de imágenes y sonido, sistemas de iluminación, caravanas, escenarios móviles, piezas museables pertenecientes al denominado pre-cine (linternas mágicas, zootropos, praxinoscopios,...), material de laboratorio, etc.

3- Bienes constituyentes del Patrimonio Documental y Bibliográfico:

a) Documentación y material gráfico asociado: carteleras, fotografías, pases de mano, entradas, panfletos, folletos, guiones de películas, borradores de

²⁴ Aportamos esta definición del Patrimonio Cinematográfico como parte del trabajo de investigación que venimos realizando los últimos años, y que ya hemos empleado en textos como:

IÁÑEZ ORTEGA, Mercedes "El Patrimonio Cinematográfico en el museo", revista e-rph , número 9, (diciembre. 2011).

IÁÑEZ ORTEGA, Mercedes "Definición del Patrimonio Cinematográfico... I", revista METAKINEMA, número 4 (abril 2009).

IÁÑEZ ORTEGA, Mercedes "Definición del Patrimonio Cinematográfico... II", revista METAKINEMA, número 5 (octubre 2009).

montaje y *screen play*, contratos laborales del personal asociado a un proyecto cinematográfico, contratos legales, licencias y permisos escritos para el rodaje en lugares privados o que precisen de autorización por las autoridades competentes, facturas, etc.

b) Bienes incluidos en la categoría de “FILM” o patrimonio fílmico: películas celulósicas de los formatos 5 mm., 8 mm., 16mm. o cualquier formato derivado, negativos o duplicados, fotoquímicos o electroquímicos, cintas magnéticas, cintas nitromagnéticas, soportes informáticos y digitales, copias específicas de adaptación para formatos televisivos, bandas sonoras independientes, fotogramas aislados, etc.

1.1.3 Normativa sobre Patrimonio Cinematográfico

En la Ley del Patrimonio Histórico Español (16/85) partimos de la siguiente definición: “Artículo 1. (...) 2. Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forma parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico”.²⁵

Reconocido su valor patrimonial, existen diversas categorías legales equiparables a los distintos niveles de protección: Como B.I.C. (Bien de Interés Cultural), el máximo nivel de protección.²⁶ Dentro del Inventario, en un segundo nivel como integrantes del Inventario General de Bienes Muebles.²⁷ Y un tercer nivel se da al integrarse un bien en el Censo del Patrimonio Documental o en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. En teoría, una vez reconocida

²⁵ Todos los fragmentos de textos legales, leyes y similares que se presentan en este escrito aparecen en su versión desarrollada y completa en la documentación que se adjunta al final del mismo.

²⁶ Según el “Artículo 9. Gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural por ministerio de esta Ley o mediante Real Decreto de forma individualizada”.

²⁷ “Artículo 26.1. La Administración del Estado en colaboración con las demás Administraciones competentes, confeccionará el Inventario General de aquellos bienes muebles del Patrimonio Histórico Español no declarados de interés cultural que tengan singular relevancia”.

la naturaleza patrimonial de un Bien Cultural y en función a su relevancia y naturaleza material, se podría acoger a una de estas categorías adecuando su nivel de protección.

En la mencionada Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, las únicas referencias a lo que hoy denominamos Patrimonio Cinematográfico se ven limitadas a lo emitido en el Título VII. del Patrimonio Documental y Bibliográfico y de los Archivos, Bibliotecas y Museos, organizado en los capítulos I. *Del Patrimonio Documental y Bibliográfico* (Arts. 48 al 58) y II. *De los Archivos, Bibliotecas y Museos* (Arts. 59 al 66).

En el capítulo. I *Del Patrimonio Documental y Bibliográfico*, en el artículo 49.1. se entiende por documento “toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión **gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos**. Se excluyen los ejemplares no originales de ediciones”. En los puntos siguientes de este artículo se amplía la definición incluyendo los generados, conservados o reunidos por cualquier entidad pública, o los de más de 40 años de cualquier entidad privada y de valor político, religioso o educativo; también los de más de 100 años sea cual sea su naturaleza, o los que el Estado crea competente aunque no alcancen dicha antigüedad.

Con esta definición, podríamos incluir gran parte de los bienes integrantes del Patrimonio Cinematográfico atendiendo a su valor documental y a su naturaleza material, tales como guiones, contratos, panfletos publicitarios, e incluso el propio film.

Pero será en la definición del Patrimonio Bibliográfico donde tradicionalmente han quedado incluidos este tipo de bienes: (art. 50) “1. Forman parte del patrimonio bibliográfico las bibliotecas y colecciones bibliográficas de titularidad pública y las obras literarias, históricas, científicas o artísticas de carácter unitario o seriado, en escritura manuscrita o impresa, de las que no conste la existencia de al menos tres ejemplares en las bibliotecas o servicios públicos.

Se presumirá que existe este número de ejemplares en el caso de obras editadas a partir de 1958.

“2. Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al patrimonio bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de **películas cinematográficas**, discos, fotografías, **materiales audiovisuales** y otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o *uno en el caso de películas cinematográficas*”.

De este modo, los bienes constitutivos del Patrimonio Cinematográfico con naturaleza fílmica entrarían a formar parte del censo de los bienes integrantes del patrimonio documental o del catálogo colectivo de los bienes integrantes del patrimonio bibliográfico (art. 51), o bien “serán incluidos en una sección especial del inventario general de bienes muebles del Patrimonio Histórico Español, conforme al procedimiento establecido en el artículo 26 de esta Ley” (art. 53) si se les reconoce una particular relevancia, pudiendo encuadrarse en los niveles segundo y tercero de protección.

Esta definición afecta directamente a lo que es el film en sí, como realidad material, pero no incluye ningún valor específico del Patrimonio Cinematográfico. Con ello se asegura simplemente la protección de las “películas” como entidad física o medio de grabación y reproducción. De este modo, quedarían fuera de protección específica, o al menos desvinculados, los aparatos y maquinarias necesarias para su reproducción y exhibición, los espacios de proyección (específicos o no) y rodaje, su escenografía, la cartelería y todo lo referente a expresiones gráficas, y un largo etc

En el Cap.II. *De los Archivos, Bibliotecas y Museos* (dentro del TÍTULO VII.), además, echamos en falta alguna mención específica a las filmotecas, videotecas, etc., cuando hoy en día son tan abundantes debido no sólo a la demanda social sino también a las necesidades específicas de protección y catalogación de sus bienes integrantes.

Para proteger el resto de los bienes que consideramos integrantes del Patrimonio Cinematográfico existen otros tipos de patrimonio, los denominados Patrimonios Especiales dentro de la misma Ley de Patrimonio.²⁸ Se define el Patrimonio Etnográfico (TÍTULO VI, art. 46) del siguiente modo: “Forman parte del Patrimonio Histórico Español los muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”. Ello nos permite incluir entre sus filas cualquier objeto, lugar, conocimiento, expresión, tradición u otro tipo de manifestación tanto física-tangible como espiritual-intangible de lo que el pueblo considere “se deba mantener para conocimiento de generaciones venideras”.²⁹

En las Disposiciones Transitorias Primera y Segunda que cierran el texto de la Ley, se hace mención a un hecho que queremos resaltar: el funcionamiento de Archivos, Bibliotecas y Museos quedan bajo tutela del Ministerio de Cultura y el gobierno redactará sus normas y convenios de funcionamiento, asegurándose del cumplimiento de lo estipulado en la Ley y dejando bajo competencia estatal todo lo referente a la Protección del Patrimonio Histórico

Si quisiéramos proteger, por ejemplo, un cine histórico, podríamos acogernos al TÍTULO II. *De los Bienes Inmuebles*, y dentro de él a la categoría de Monumento, justificando que “constituye una realización arquitectónica o de ingeniería de interés histórico, artístico, científico o social”, según el punto 1 del artículo 15 de esta ley. La figura del Monumento justificaría su protección, así como la de sus bienes muebles integrantes estructurales o decorativos, siempre que fueran originales o acordes con el valor o significado atribuido al monumento. Una vez aceptásemos su valor como Cine y no como cine (esto es, como Patrimonio Cinematográfico y no sólo como “sala de exhibición”), toda la maquinaria, mobiliario y decoración contenidos en él deberían poseer ese mismo significado a la hora de su protección y comprensión en una figura legal. De ahí la importancia de saber definirlo y reconocerlo. En todo caso, nuestro Bien quedaría reconocido como Monumento y legalmente sería tratado como tal, y el hecho de ser un cine sólo serviría como justificación del contenido histórico, artístico, científico o social, pero no como valor en sí que justifique su tutela y protección.



Cine Madrigal, Granada

²⁸ Término que a día de hoy comienza a quedar obsoleto, ya que al reconocerse cada vez con mayor fuerza su entidad el calificativo “especiales” nos remite a un momento en que “se salían de lo habitual”.

²⁹ Art.47 del mismo título.

Español. Sin embargo, y para un mejor funcionamiento, el Ministerio de Cultura delega parte de sus responsabilidades en los Organismos e Instituciones por él creadas para dicho fin.³⁰

En la “DISPOSICIÓN ADICIONAL QUINTA. Quedan sujetos a cuanto se dispone en esta Ley cuantos bienes muebles e inmuebles formen parte del Patrimonio Nacional y puedan incluirse en el ámbito del artículo 1, sin perjuicio de su afectación y régimen jurídico propio”. Esto es, queda abierta la definición e inclusión de cualquier bien que la sociedad considere a posteriori digno de ello y que no haya sido reconocido como tal hasta este momento.

Pero si para proteger el Patrimonio Cinematográfico hemos de recurrir a otras categorías no estamos atendiendo a su especificidad. Lo hacemos de forma “temporal” hasta la aparición de leyes propias y definiciones más acertadas. En definitiva, el carácter orgánico de las leyes persigue este objetivo: que todos sus integrantes sean protegidos como Bienes Culturales, y como tales se irán integrando en las diversas categorías según sus necesidades haciendo aparecer nuevos términos y criterios de forma paralela a la evolución de los conceptos patrimoniales y culturales.

Las leyes autonómicas desarrollan la Ley Nacional, sin que ninguna de ellas nos ofrezca una mención específica al Patrimonio Cinematográfico, si bien algunas hacen referencia al Patrimonio Fílmico en general. Una de las más completas al respecto es la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, desarrollando en el artículo 76 la definición de los posibles integrantes del Patrimonio Documental incluyendo “toda expresión en lenguaje natural o codificado y cualquier otra *expresión gráfica, sonora o en imagen*, recogidas en cualquier tipo de soporte, incluido el informático”; e incluyendo dentro de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico y Audiovisual (art. 77) “Los ejemplares producto de ediciones de obras fotográficas, fonográficas, cinematográficas y audiovisuales, cualquiera que sea su soporte material, existentes en la Comunidad Valenciana o relacionadas por cualquier motivo

³⁰ De ello hablaremos con más profundidad en el apartado dedicado a las Instituciones responsables del Patrimonio Cinematográfico.

con el ámbito lingüístico o cultural valenciano, de los que nos conste la existencia de, al menos, un ejemplar en buen estado de conservación en sus centros de depósito cultural o servicios públicos”, así como “Los fondos y obras bibliográficas, fotográficas, fonográficas, cinematográficas y audiovisuales que, sin reunir los requisitos señalados en este artículo y en atención a su valor cultural, se incluyan por resolución de la Consellería competente en materia de cultura en el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico y Audiovisual Valenciano como integrantes de dicho patrimonio”.

De las leyes propias del medio cinematográfico (como industria importante a nivel mundial, pero refiriéndonos también a la legislación nacional) lo que realmente nos interesa y compete se limita a pocos párrafos de la Ley 15/2001, que recogemos a continuación.³¹ En su preámbulo podemos leer: "El objetivo de esta ley es dar una normativa integral, en sus aspectos de fomento y promoción, a la cinematografía y al sector audiovisual, regulando con el adecuado rango tanto las medidas administrativas como las obligaciones de los sujetos que operan en dichos sectores, todo ello sin perjuicio de las competencias de las Comunidades Autónomas en materia de Cultura y las que, en su caso, les correspondan en orden a la industria y comercio interior".

Con ello está relegando toda competencia en materia de Patrimonio a las leyes nacional y autonómicas competentes en esta materia (Patrimonio Cultural), lo cual, como hemos visto, no nos ofrece garantías de protección específica para estos bienes. El ámbito de la administración estatal competente es el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) dentro del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y este, a su vez, delegará en las distintas CC.AA. las funciones pertinentes dentro de las delegaciones de Cultura asignadas.

El preámbulo de esta ley incluye la siguiente frase a destacar: "Igualmente, la dimensión internacional del audiovisual requiere un aumento de las medidas de

³¹ Texto de referencia publicado en BOE 164/2001, de 10 de julio, ref. boletín: 01/132 68, como *Ley 15/2001, de 9 de junio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual*.

promoción; el valor artístico y cultural del cine exige **su protección como patrimonio**". Sin embargo, en toda esta ley sólo se refiere a los aspectos patrimoniales del fenómeno cinematográfico el artículo 3. Protección del Patrimonio, que reproducimos a continuación: "3.1 El ICAA velará por la salvaguarda y difusión del patrimonio cinematográfico español mediante la conservación de copias de películas, fotografías, música y sonidos, guiones, libros, materiales utilizados en rodajes y piezas museísticas de la historia del cine, los carteles y carátulas editados como elementos de difusión o comercialización, así como su restauración y difusión.

"3.2 En los plazos y términos reglamentariamente establecidos, los beneficios de las subvenciones y ayudas públicas regulados en la presente ley estarán obligados a entregar una copia de la obra cinematográfica o audiovisual creada a la Filmoteca Española y, en su caso, a las Filmotecas de la CC.AA. Dentro de los límites presupuestarios y en los términos reglamentariamente establecidos, podrán concederse ayudas destinadas a la conservación en España de negativos y soportes originales de obras cinematográficas o audiovisuales.

"3.3 Se fomentará la producción audiovisual con material de archivos, con el objeto de difundir los valores del Patrimonio Cinematográfico".

En definitiva, resaltamos el hecho de la aparición del término *Patrimonio Cinematográfico*, superando así incluso a las Leyes de Patrimonio, en lo referente a bienes integrantes del Patrimonio Documental. Pero aún quedan fuera los bienes de naturaleza edilicia (Bienes Inmuebles) y otros pertenecientes al Patrimonio Etnográfico, Industrial y otros integrantes del Patrimonio Documental.

En el REAL DECRETO* (1450) 7/1997, de 10 de enero de estructura orgánica y funciones del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales: “Artículo 1. Naturaleza y régimen jurídico. 1. El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, (...) es un organismo autónomo, de carácter administrativo (...), y queda adscrito al Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Secretaría de Estado de Cultura. 2. (...)

“Artículo 2. Fines. Corresponde al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales la consecución de los siguientes fines: 1. Desarrollar la creación, incrementar la producción y favorecer la distribución de producciones españolas. 2. Alcanzar una proporción aceptable de mercado interior que permita el mantenimiento de todo el conjunto industrial del cine español. 3. Mejorar el grado de competencia de las empresas e incentivar la aplicación de nuevas tecnologías. 4. La proyección exterior de la cinematografía y de las artes audiovisuales españolas. 5. La salvaguarda y difusión del patrimonio cinematográfico español. 6. Fomentar la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas en materia de cinematografía y artes audiovisuales.

“Artículo 3. Funciones. El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ejercerá las siguientes funciones: 1. El fomento, promoción y ordenación de las actividades cinematográficas y audiovisuales españolas en sus tres aspectos de producción, distribución y exhibición. 2. La promoción de la cinematografía y de las artes audiovisuales españolas. 3. La recuperación, restauración, conservación investigación y difusión del patrimonio cinematográfico. 4. La cooperación en la formación de profesionales en las distintas especialidades cinematográficas. 5. Las relaciones con organismos e instituciones internacionales y extranjeros de fines similares. 6. La cooperación con las Comunidades Autónomas en materia de cinematografía y artes audiovisuales, de acuerdo con aquéllas.”

“Artículo 7. Estructura orgánica básica. (...) 5. Filmoteca Española. Corresponde a esta Subdirección General: a. La recuperación, preservación, restauración, documentación y catalogación del patrimonio cinematográfico, así como de cualquier otro elemento relacionado con la práctica de la cinematografía. b. La salvaguarda y custodia del archivo de las películas y obras audiovisuales en cualquier soporte y en general de sus fondos cinematográficos, tanto de su propiedad como si proceden de depósito legal, depósitos voluntarios, donaciones, herencias o legados. c. La difusión mediante la organización de ciclos y sesiones o cualquier otra manifestación cinematográfica, sin fines de lucro, del patrimonio cinematográfico, la edición en cualquier soporte, y cuantas actividades se consideren oportunas para difundir la cultura cinematográfica. d. La realización y fomento de investigaciones y estudios, con una especial atención a la filmografía del cine español. e. La colaboración en sus actividades con las filmotecas establecidas en las Comunidades Autónomas y con las que se encuentran integradas en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). d. La ayuda a la formación profesional en técnicas de documentación, conservación y restauración del patrimonio cinematográfico.”

Será, por tanto, el ICAA el principal organismo para la protección del Patrimonio Fílmico, pero ¿qué pasa con el resto de los bienes?

*Completo en documentación anexa.

Actualmente permanece vigente la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.³² En ella, en su Cap.I sobre Disposiciones Generales se define su objetivo: (art. 1) “Esta Ley tiene por objeto la ordenación de los diversos aspectos sustantivos de la actividad cinematográfica y audiovisual desarrollada en España; la promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales y el establecimiento tanto de condiciones que favorezcan su creación y difusión como de medidas para la **conservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual, todo ello en un contexto de defensa y promoción de la identidad y la diversidad culturales**”.

En el art.4 nos ofrece algunas definiciones que nos serán útiles en esta investigación, entre las cuales destacamos:

- “a) Película cinematográfica: Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole”.
- “b) Otras obras audiovisuales: Aquéllas que, cumpliendo los requisitos de la letra a), no estén destinadas a ser exhibidas en salas cinematográficas, sino que llegan al público a través de otros medios de comunicación”.
- “f) Película española: La que haya obtenido certificado de nacionalidad española, expedido conforme a lo que se dispone en el artículo 12”.
- “l) Sala de exhibición cinematográfica: Local o recinto de exhibición cinematográfica abierto al público mediante precio o contraprestación fijado por el derecho de asistencia a la proyección de películas determinadas, bien sea dicho local permanente o de temporada, y cualesquiera que sean su ubicación y titularidad”.

³² Véase la documentación adjunta.

- O también “m) Complejo cinematográfico: El local que tenga dos o más pantallas de exhibición y cuya explotación se realice bajo la titularidad de una misma persona física o jurídica con identificación bajo un mismo rótulo”.

Al margen de la Ley Nacional del Cine, algunas Comunidades Autónomas han desarrollado leyes propias sobre este sector, en las cuales se sientan las bases para la completa comprensión del Patrimonio Cinematográfico como tal. Una de las más recientes y completas es la Ley 20/2010, de 7 julio. Ley del Cine, de Cataluña, cuyo capítulo V se dedica a la *Conservación, promoción y difusión del patrimonio fílmico y documental y de la cultura cinematográfica*. En ella se atribuye al Instituto Catalán de las Industrias Culturales las funciones de conservación, promoción y difusión de la cultura cinematográfica y el patrimonio fílmico y documental de dicha CC.AA. Este Instituto podrá declarar como “obras cinematográficas y audiovisuales de interés artístico e histórico” que considere lo requieran para un adecuado nivel de protección.

“El capítulo V contiene las disposiciones relativas a la conservación, promoción y difusión del patrimonio fílmico y documental y de la cultura cinematográfica que corresponde al Instituto Catalán de las Industrias Culturales, así como la competencia de la Administración de la Generalidad para poder ejercer el derecho de tanteo y retracto sobre las obras que, como bienes muebles, sean catalogadas o declaradas bienes culturales de interés nacional de conformidad con la Ley 9/1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán. Asimismo, el artículo 45 de la Ley regula mecanismos de difusión de la cultura cinematográfica en el sistema educativo catalán.

También regula la Filmoteca de Cataluña, a la que corresponde la preservación y difusión del patrimonio y la cultura cinematográficas; la recuperación, preservación, catalogación y restauración del patrimonio fílmico y documental y el apoyo a la difusión de la cultura cinematográfica, con especial atención a la producción y la cultura cinematográfica catalanas”.

Preámbulo de la Ley 20/2010, de 7 julio.
Ley del Cine, de Cataluña.
Completa en documentación anexa.

En el art. 46 otorga competencias a la Filmoteca Catalana para “velar por la preservación y la difusión del patrimonio audiovisual y de la cultura cinematográfica mediante, entre otras actividades propias, la investigación y la

conservación y restauración de negativos originales, nuevos soportes fílmicos, materiales intermedios, copias, fotografías, músicas, libros, revistas, carteles y documentos cinematográficos de cualquier tipo, piezas de museo pertenecientes a la historia del cine y otros materiales”.³³

Como vemos, la tutela del Patrimonio Cinematográfico debería comenzar por la adecuación de la normativa patrimonial vigente y su comprensión como ente patrimonial a todos los efectos, pero este no es un tema cerrado ni clarificado. En todo caso, las estructuras legales nos ofrecen herramientas para asegurar su protección ante el abandono, el deterioro físico y la destrucción intencionada. Una de las mejores herramientas para su reconocimiento como parte del Patrimonio Cultural será la inclusión de sus Bienes integrantes dentro de las Instituciones culturales, y principalmente dentro de los Museos.

³³ Véase texto de Ley completo en documentos anexos.

1.2. MUSEALIZANDO EL CINE

“Los museos son casas que dan cobijo a pensamientos”

Proust

Siguiendo a Proust, será el Museo el exponente de lo que el hombre considera sus “mejores producciones” ideológicas reflejadas en testimonios más o menos tangibles u objetuales, si bien tampoco podemos olvidar a los componentes del Patrimonio Inmaterial.³⁴ La institución “museo” se asocia tradicionalmente a la percepción visual (varios autores, diversas obras) y estética, a la contemplación gozosa y “lejana”, si bien la interactividad es cada vez más demandada desde la educación museológica. La musealización supone en todo caso (sea cual sea el modelo expositivo elegido o el momento histórico que analicemos) una puesta en escena (parte visual de la exposición) y con ello un acto de interpretación (parte conceptual).

Como en otros ámbitos museológicos, la intención de “musealizar el Cine” surge del interés por conservar las obras ante su eminente pérdida y del afán coleccionista de entusiastas particulares, esto es, desde una perspectiva protectora de “lo material” más que de lo conceptual.

El Cine nace durante la mayor crisis ocurrida dentro de la evolución del museo, el cambio cultural de inicios del s. XX, por lo que aplicar una idea anticuada de museo sobre el Cine puede ser toda una aventura conceptual (para bien o para mal). La Modernidad conlleva la “movilidad” (entendida como evolución y el cambio constante, nunca estática), así que el Cine llegaría a las artes estando predestinado a ello; pero ¿cómo llevar la “imagen en movimiento” al museo?. Y más en ese momento, en que comienza a verse el arte como “muerto y enterrado” en los museos dentro de la actitud propia de las vanguardias

³⁴ Este Patrimonio Inmaterial se hace más o menos tangible en el museo, ya que viene representado por objetos físicos y recursos expositivos que lo acercan al público o visitante del museo.

históricas. ¿Incluir el Cine en el museo no sería “parar el movimiento” en cierto modo, y por tanto “enterrarlo” también?. ¿Sacralizar el objeto nos haría desnaturalizar el concepto cinético del Cine?

Como hemos visto en el apartado anterior, el Cine como concepto tiene algo de efímero e intangible, mientras que el film en si es un objeto material, pequeño y sensible; ambos niveles no deben confundirse a la hora de su musealización. El Cine es un acto, una experiencia, que no podemos representar simplemente con objetos sin dejarles expresar su naturaleza íntima conceptual.

Nuestra vinculación más directa con el Patrimonio Etnográfico³⁵ viene de la intención de comprender, conservar y musealizar lo intangible del acto cinematográfico. Paralelamente a la aparición de los primeros museos dedicados al Patrimonio Etnográfico, estaba naciendo el Cine (finales del s. XIX), en el mismo ambiente cultural. Las Exposiciones Universales, que desde un primer momento prestaron atención al Cine como uno de los avances científicos y tecnológicos por excelencia. ¿Es esta una primera tentativa de “musealizar el Cine”?, ¿o es más bien la entrada sutil de ciertos componentes del Patrimonio Cinematográfico en los museos, sin ser reconocido como tal?.

Si limitásemos nuestra atención en la consideración del Patrimonio Cinematográfico a lo material, y así su musealización al film o película, relegaríamos gran cantidad de bienes a otros tipos de patrimonios y así a otras instituciones protectoras de lo cultural (que en el mejor de los casos en que se les tuviera en consideración, serían “antiguallas y curiosidades” referentes a una antigua tecnología). Del mismo modo, si la musealización del film fuera un acto de simple recogimiento en las filmotecas y similares, nuestro museo quedaría privado de uno de sus bienes principales, el máximo exponente del hecho cinematográfico que es la película. Por ello, defendemos que un verdadero *museo del cine* debe contemplar todos estos bienes como representantes de una misma conceptualidad (el Patrimonio Cinematográfico

³⁵ Visto en el punto 1.1 de este texto, al hablar de la inclusión de ciertos bienes muebles (asociados a la etnografía reciente) como integrantes del Patrimonio Cinematográfico, como son cámaras, atrezzo, vestuarios, maquetas, etc.

en sí), de una idea, aunque esta se soporte en bienes materiales en múltiples ocasiones. El museo del cine debería comprender la naturaleza de este arte y medio de comunicación, lo cual incluye los procesos de creación, producción, exhibición y no sólo el producto final objetual que es el film.

1.2.1 ¿Qué es un museo?... ¿qué es musealizar?

Para hablar de la musealización del Patrimonio Cinematográfico hemos de partir de una serie de conceptos previamente clarificados. Ya hemos hablado del Patrimonio Cinematográfico ofreciendo una nueva definición resultante de nuestro trabajo de investigación, pero ¿qué es realmente un *museo*? Y, más importante aún para nuestro tema, ¿qué es *musealizar*?

Según la LPHE 16/85 ya mencionada, en el cap.II *De los Archivos, Bibliotecas y Museos*, en el art. 59.3: “Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

Comencemos por remarcar las principales diferencias entre *Museo* (como centro o institución de conservación, investigación, estudio, difusión, etc) y *Exposición* (acto de exhibición concreto), tanto en general como en relación a nuestro tema.³⁶

El *museo* como institución debe cumplir una serie de funciones y atender a una serie de requisitos para ser considerado como tal. El museo incluye almacenes, depósitos y talleres, así como otras instalaciones y capacidades, que superan a la sala de exposiciones. Podrá tener variados discursos, así como exposiciones temporales y/o permanentes, ser o no ser centro de arte y/o archivo fílmico;

³⁶ A lo largo de este trabajo veremos que muchos de los denominados “museos de Cine” no lo son, sino meros actos del asunto cinematográfico con muy diversos y posibles enfoques, alcances y temáticas concretas.

organizar su discurso museológico (y con él el museográfico) en función a la colección y carácter de la institución. Todo museo precisa de medios de financiación, equipo de profesionales, colección estable aceptable, programa museístico y museológico. Y el museo podrá albergar distintos tipos de exposiciones en sus instalaciones.

Mientras que las *exposiciones* son actos de difusión puntuales de una serie de ideas y/o bienes de temática e intencionalidad expositiva concreta y con una duración más o menos determinada (sean permanentes o temporales). Las exposiciones se ubicarán y funcionarán dependiendo de una institución cultural superior con la que pueden mantener diversos tipos de relación.

El concepto legal definidor de museos determina unas cualidades mínimas para recibir dicha consideración, supervisada por el Sistema Español de Museos (SEM) en nuestro caso y el Ministerio de Cultura; todo lo que no entre en estos parámetros no puede considerarse museo. Pero existen diversos tipos de instituciones ligadas al ámbito museístico que **no son museos**.

La normativa determina (desde el Real Decreto de 10 de abril de 1987 que establece el Reglamento de los Museos Estatales) una serie de requisitos exigibles a dichas instituciones: colecciones estables, desarrollo de funciones primordiales, sede permanente, criterios básicos de visita y apertura al público, etc. Aunque este decreto ha sido modificado en reglamentos posteriores (siempre por “ampliación”) su esencia se mantiene y desarrolla en los Reglamentos de las diversas CCAA. El SEM coordina los museos estatales y regionales, comprendiendo los museos de titularidad estatal gestionados bien por el Estado Central bien por las CCAA, y los museos adheridos por convenio (diferentes situaciones administrativas coordinadas por un sistema de funcionamiento común).

Por otro lado, para que el acto expositivo pueda ser propiamente considerado como *exposición* (dentro o fuera del ámbito museístico) debe definir un mensaje y comunicarlo (definir su lenguaje y elegir las vías de comunicación). Este se compone de objetos (obra expuesta), textos escritos (señalización de

itinerarios, orientación conceptual, explicación, identificación e interpretación de contenidos...) y, a su vez, podremos distinguir tipos de textos: identificativos, orientativos e interpretativos, explicativos de los objetos y generales o explicativos de la sala), gráficos e ilustraciones (fotografías, gráficas, planos, etc), medios audiovisuales (grabaciones sonoras o de imágenes, dioramas, películas, consolas o métodos interactivos) y medios tridimensionales (modelos, maquetas, dioramas). No necesariamente debe incluir todos estos elementos, pero será lo habitual. Como vemos, la obra no es el único objeto expuesto al público en las actividades de exhibición de una sala de exposición. Por tanto, la *exposición* propiamente dicha no se limita a la muestra de objetos sino al establecimiento de un sistema de comunicación que conecte objetos, contenidos (ideas) y público (receptor).³⁷ Del mismo modo, no todo acto que consista en la muestra de un objeto o idea (vinculado o no con el Patrimonio Cultural) debe ser considerado exposición.

Una vez que hemos diferenciado entre museo, exposición y mero acto de exhibición o muestra de elementos más o menos vinculados al Patrimonio Cultural, hemos de incidir en la existencia de diversos tipos de museo. Aunque en la actualidad no hay dos museos iguales, tendemos a diferenciar tipologías de museos (que se mezclan y convergen) en función a:

- relación entre continente y contenido
- tamaño, envergadura o complejidad estructural
- morfología y otras cuestiones arquitectónicas y espaciales
- contenido y colección (que es el criterio de diferenciación más habitual)³⁸
- titularidad y/o modo de gestión
- ámbito geográfico y político
- y en definitiva, cualquier rasgo definitorio que se nos pueda ocurrir.

³⁷ De todo ello hablaremos con mayor detalle en el apartado dedicado a la difusión del Patrimonio Cinematográfico.

³⁸ Si queremos definir un "museo del cine" no tendremos más remedio que definirlo como tipología a partir de esta naturaleza y contenido (el *hecho cinematográfico*) principal, si bien podremos variar el enfoque y discurso expositivo.

Si musealizamos una sala de exhibición fílmica o un estudio de filmación, como ejemplos de Patrimonio Cinematográfico inmueble, la simbiosis sería total y podríamos tomarlo como un “museo de sitio”; si hablásemos de el Cine sobre un ámbito geográfico definido, podríamos incluso considerarlo un “museo local”,... Las posibilidades son múltiples y dependen más de nuestra intencionalidad a la hora de musealizar y poner en valor que de los bienes físicos en sí. En todo caso, cada situación concreta determina la personalidad de cada institución. Pero para llegar al “museo del Cine” como prototipo o modelo tendríamos que recurrir a todos ellos, y llegaríamos a la conclusión de que sólo tienen en común el *hecho cinematográfico*, porque los enfoques y posibilidades son múltiples.

ARCHIVO	MUSEO	CENTRO DE ARTE
Tienen colección propia		No tiene colección propia*
No expone	Tienen exposiciones abiertas	
Todo es almacén	Tiene almacén	No tiene almacén*
Pretenden la conservación		No atiende a la conservación*
Menor medida << buscan difusión/comunicación << Mayor medida		
<p>* Al menos, no generalmente ya que trabajan mayoritariamente con exposiciones temporales aunque existan conocidas excepciones.</p>		

Existen distintos tipos de instituciones que podrán albergar el Patrimonio Cinematográfico; distinguir entre ellas es distinguir el trato que podrá recibir este patrimonio. Cada una de ellas funcionará de una manera, tendrá unos objetivos y fines, así como mecanismos específicos.

También podemos distinguir tipos de museos según su temática o contenido (discurso expositivo en sentido amplio); pueden ser:

- de Bellas Artes
- de arqueología e historia antigua
- de antropología o etnología y paleontológicos
- de historia natural
- de ciencia y técnica y de industria (aunados por el ICOM)
- “especializados” (de un tema concreto) o monográficos
- o generales: megamuseos o macromuseos de carácter enciclopédico (de herencia decimonónica, si bien pueden ser actuales).

Todos ellos tienen una colección diferenciada desde la perspectiva histórica o cronológica o desde la disciplina científica o cultural sobre la que versan. Y en función a su relación con una institución física o tangible:

- Reales (tradicionales)
- y virtuales o digitales.

Las ideas estéticas no sólo han condicionado la creación artística sino también sus modos de exposición (en todos los sentidos) afectando a la museografía. Según Alöis Riegl cada impulso artístico (Kunstwollen) responde a una determinada visión del mundo y se formaliza como un hecho de estilo (estilos artísticos que vienen de las formas de pensamiento y vida: el pensamiento de una época). Dicho esto, también podemos distinguir otras dos formas principales de museología o modelos de museo:

- museología/museos del objeto: la relación se establece entre objeto y visitante, la presentación de esos objetos se efectúa en la sala o vitrina, y la comunicación se establece entre el conservador (que cuida del objeto) y el visitante (que lo encuentra).
- museología/museos de la idea: aquí la relación se establece entre el visitante y el saber, la presentación del contenido a través de los objetos

es más interactiva y la comunicación se establece entre el visitante y los conceptos a través de productos.

La combinación de todas estas tipologías o la creación de otras nuevas derivadas es múltiple. Del museo que lo quiere tener todo (enciclopédico y clasista) pasamos al que quiere la posibilidad de mostrarlo todo y a todos (abierto, cambiante, para todos los públicos).

El Cine entendido como arte se incluiría generalmente dentro de la amplia franja del arte contemporáneo o en su sección correspondiente dentro de un museo de Bellas Artes de gran entidad (dentro de la visión tradicional del museo-templo y lo que ello implica). Estos buscan tanto la exposición de la obra en sí (como cualquier obra de arte) como la experimentación sensorial e interrelación con el público acudiendo a museografías específicas. Pero ¿y si entendemos el Patrimonio Cinematográfico como producto industrial o documento histórico?

Los museos de ciencia y tecnología requieren de la experimentación (contacto directo), por lo que la conservación es sustituida por el mantenimiento, ya que el objeto en sí carece de valor artístico o histórico (como “obra original”). Nuestra forma de exponer el Cine como producto tecnológico e industrial podría encajar perfectamente en este tipo de museos, mostrándonos un Patrimonio totalmente diferente al que veríamos en un museo de arte contemporáneo.

Dentro de la corriente actual de puesta en valor de Sitios Patrimoniales, la musealización de espacios vinculados con el Cine nos llevaría a la posibilidad de crear museos de sitio, que bien pueden tener temática y fondos propios (con entidad) o bien ser una mera excusa para la protección y conservación del lugar por sus valores culturales y ello ofrecernos un marco más o menos adecuado para la creación de un “museo de cine”. Aunque el museo de sitio suele ser ecológico, paleontológico, arqueológico, histórico o etnográfico (a veces vinculados al paisaje o patrimonio industrial), estos criterios se adaptan a

cualquier manifestación cultural; es una categoría abierta a cualquier enfoque culturalmente justificado.

Para la musealización *in situ* de teatros, cines, estudios y otros bienes inmuebles vinculados al Cine, se precisarán medios humanos, técnicos y económicos (infraestructuras), criterios de valoración y elección del sitio y soporte legislativo que lo justifique. Ello nos lleva a la necesaria elaboración de un proyecto integral que debe contemplar investigación (inventario, catálogo, documentación, etc.), conservación (limpieza, consolidación, rehabilitación, reconstrucción, mantenimiento, etc.) y comunicación con el visitante (promoción, difusión, señalización, adecuación a ciertas necesidades, etc). Podremos recuperar el sitio como lugar de exhibición (museo), con su función original o con una nueva función.

La política de adquisición de los museos es variable según el tipo de instituciones y de colecciones contenidas. Uno de los objetos de esta tesis es no limitar la musealización del Patrimonio Cinematográfico al Film o a la antigua cámara, haciéndolo extensivo a todo bien físico (mueble o inmueble) o intangible que sea testimonio del fenómeno cinematográfico. Para ello, primero hemos "redefinido" el Patrimonio Cinematográfico en la normativa, asegurando así el reconocimiento de los valores que lo hacen integrante del Patrimonio Cultural, y por tanto digno de protección y tutela. No vamos a extendernos en el tema de "políticas de adquisición" pero sí incidimos en que estas vendrán condicionadas por este "nuevo" concepto de Patrimonio Cinematográfico, siendo conscientes de que para la creación de colecciones hemos de comprender las continuas nuevas adquisiciones y sus necesidades de puesta en valor (conservación, difusión, investigación, etc.).

La reutilización de espacios y elementos del Patrimonio Inmueble componente del Patrimonio Cinematográfico viene ligada a su propia historia. En cualquier caso hemos de contemplar documentación, investigación y conservación para crear una exposición y atraer al público desde una perspectiva museológica.

Las nuevas tecnologías se aplican a la museología actual de dos formas:

- como parte de la renovación de los sistemas expositivos tradicionales y combinándose con ellos,
- y en los museos digitales y virtuales.

Y el cine llega a los museos en esas dos formas:

- en museos de Cine (como Patrimonio) sea como arte, como documento, como idea principal o secundaria, etc.,
- y como medio expositivo y recurso tecnológico.

Es igual ocurrió con la fotografía, la informática y las nuevas tecnologías en general. Por tanto, puede ser medio o mensaje.

Los cambios en la museología, como ya hemos indicado, originan y son originados por el cambio del espectador y de la sociedad. Este aumenta su protagonismo, quiere participar (en todas las acepciones del término) de la experiencia del museo, quiere sentir; ya no es un mero visitante contemplador. Y además, “el público” ahora son “los públicos” y el museo acoge la responsabilidad de responder a todos ellos, y afrontar que son muy diversas sus actitudes ante un mismo objeto/producto.

Todo museo, actualmente, sea cual sea su tipología o naturaleza, se llena de tintes antropológicos, simbólicos, de matices subjetivistas y particularizadores; adquiere (o aspira a ello) una personalidad propia que depende de múltiples factores interconectados, desde la colección hasta el arquitecto creador del proyecto edilicio, desde el punto de vista geográfico hasta las fuentes de financiación. La suma de todas esas personalidades definen las líneas de la museología actual.³⁹

El fundamento y origen de esta tesis entronca con las nuevas corrientes museológicas y museográficas; los nuevos modos expositivos (o más bien su búsqueda) y las nuevas corrientes patrimoniales hacen que los conceptos de *Museo* y *Patrimonio* evolucionen orgánica y acumulativamente (desde un punto de vista histórico), donde nada se excluye, pudiendo ser sustituida una idea por otra pero no borrada o eliminada totalmente. Es un ciclo continuo de renovación de conceptos y su plasmación tangible en actos, como la aparición de nuevos tipos de museos o de la entrada en ellos de nuevos objetos antes

³⁹ La tendencia actual (museología científica) es que cada museo pueda alternar y comprender varios enfoques y discursos: el enfoque ontológico (narración evolutiva), la narración histórica o relato (particular o general), el enfoque epistemológico (la explicación científica) y otros o la combinación de ambos

impensables en una sala de exposiciones. Cambian o evolucionan las categorías artísticas, los valores patrimoniales, los criterios de conservación,... al tiempo que lo hacen la sociedad, el lenguaje o la ciencia. Esto es, conforme a la evolución de la Cultura.

Los impulsos renovadores de la museología han sido (quizás) más aparentes en los museos de arte contemporáneo,⁴⁰ abriendo paso al resto de tipologías museológicas y creando algunas nuevas. Aparecen nuevos museos para albergar nuevas colecciones (o “rescatarlas del olvido”) y aquí surgen los museos sobre Cine.

1.2.2 Musealización del Patrimonio Cinematográfico

La musealización del Patrimonio Cinematográfico supone su reconocimiento, su acercamiento al público (responder a una demanda social y adecuarse a ella), y su protección. Pero también supone un peligro de “sacralización”, esto es, caer en los tópicos anticuados de la musealización. Hemos de partir de un concepto de Patrimonio Cinematográfico muy abierto que incluye diversidad de bienes tangibles y patrimonio inmaterial, todo bajo un mismo concepto patrimonial. Precisamos concretar esta definición de Patrimonio Cinematográfico ya que ello condicionará su tutela, y las nuevas orientaciones de la museología encajan perfectamente con ella.

Esa musealización debe atender a sus valores, adecuarse a sus necesidades y fomentar al mismo tiempo esa adecuación (debe ser consecuencia y motivación); al ser la musealización la máxima expresión de su reconocimiento, también debe ser la herramienta para controlarlo. Los criterios museológicos (de exposición, investigación, conservación y restauración, difusión y comunicación) deben atender a las necesidades de cada tipología cultural en pos a las corrientes museológicas, las necesidades materiales y la demanda social; de ahí que diferenciamos entre tipologías de Patrimonios Especiales y

⁴⁰ BOLAÑOS, María “Desorden, diseminación y dudas en torno al museo” MCU Revista de la Subdirección General de Museos, 02, Madrid, 2006, pp.12-21.

en museos específicos para cada una de ellas. Una de estas nuevas tipologías puede ser el Museo “Cinematográfico, del Cine o del Patrimonio Cinematográfico”.

Pongamos el caso de un *macromuseo* de arte contemporáneo, que en su carácter más o menos enciclopédico pretenda abarcar todas las manifestaciones artísticas e incluya al Cine como un elemento más; un museo de ciencia y tecnología también podría incluirlo, incluso para tratarlo como “antigualla” o como exponente de las últimas tecnologías. O igual en un museo etnológico, donde el Cine fuera una más de las manifestaciones de una cultura ya inexistente o desaparecida. Como manifestación del ser humano podemos contemplar al Cine en museos de diversas tipologías, siendo tomado como documento, como arte, etc.

La variabilidad y envergadura de fondos que un museo del Patrimonio Cinematográfico (en sentido amplio) puede albergar es sólo comparable al enorme problema que supondría la adecuada conservación de todos sus fondos. Esto hará de sus colecciones algo difícil de clasificar y exponer siguiendo los criterios de la museología tradicional. Será necesario, más que nunca, amoldarse a las necesidades de los bienes que componen nuestra colección.

Repasemos brevemente la evolución histórica de la musealización del Patrimonio Cinematográfico. Para que aparecieran los “museos de Cine” en España hubo de consolidarse la “culturización europea”⁴¹ de nuestro país: superados los cambios (modernización) de los ochenta, el panorama español comenzó a homogeneizarse con el resto del mundo y es entonces cuando pudieron aparecer este tipo de museos. Es muy significativo que en España los museos de Cine (de muy reciente creación, puesto que básicamente están apareciendo “ahora”) coincidan con la revolución de los *Mass Media* aplicados a los Museos y su propia musealización.

⁴¹ Ibidem.

Coincide, según Bolaños, con la “muerte del museo moderno” o de su concepción como se había tenido hasta el momento. A casi veinte años de distancia de esta afirmación, comprobamos definitivamente que el museo nunca llegó a “morir” sino que cambió profundamente adecuándose a las demandas del público. La fusión de modelos museológicos americanos y europeos, la revolución del mundo cibernético, etc,... dieron lugar a la evolución del Museo (en general) con el paso de la democratización a la globalización.

Aún a riesgo de ser generalistas, partamos de que después de la Modernidad llega la Postmodernidad, sean cuales sean los parámetros de una y de otra. La segunda crítica y pretende superar a la primera, lo cual no es más que el reflejo de la evolución cultural en sí misma. Obviamente, esto afecta más a los museos de Arte Contemporáneo y otros centros culturales que se centran en la denominación de “lo moderno” (que no es sino lo más reciente), que a tipologías más tradicionales de las cuales se espera una cierta permanencia (más aplicada a los temas que a los modos expositivos, los cuales si reciben una “petición de modernización” por parte del público). Esto era lógico y esperado al abrir sus instalaciones a nuevas formas de manifestación artística e histórica, y con ello a nuevos públicos, igual que se vincula a los contextos sociales y económicos que los rodean. Este proceso no ha sido ni simultáneo ni homogéneo en diferentes áreas culturales y geográficas, por lo que sólo ha podido ser comprendido con cierta distancia temporal (aún hoy día puede ser un “misterio”). La modernidad de los 60 y la postmodernidad de los 70 y 80 hoy pueden ser observados como pasos lógicos consecutivos, ambos un poco “alarmistas” y nihilistas en sus declaraciones sobre la “exterminación del Museo” como institución.

Pero este no es nuestro tema. Todo el relativismo que rodea la teorización museística hecha “en el momento” podría llevarnos páginas y páginas de disertaciones sin llegar a ninguna parte. Lo que sí nos interesa remarcar es el hecho de la reciente aparición de este tipo de museos, pero que a su vez resulta “adelantada” con respecto a la antigüedad del hecho al que se refieren, el Cine, y que por tanto resulta bastante experimental. No podemos hablar de museos de Cine creando paralelismos con los museos de artes tradicionales.

El Cine llega al museo en plena democratización y reinención de este, así que directamente no se plantea equipararse a la pintura o escultura de los museos de Bellas Artes tradicionales. Además, del Cine atraen otras facetas; si no ¿cuántos museos de La Pintura, como práctica artística, conocemos y cuantos sobre Cine?... Nuestra pregunta es ¿por qué esta visión anticuarista y en cierto sentido antropológica, tan propia de los gabinetes de curiosidades, para reconstruir la historia reciente?

Aquí hemos de volver a incidir en las diferentes formas de ver el Patrimonio Cinematográfico, porque estas condicionan su llegada al museo. Los diferentes conceptos de Cine como Patrimonio Cultural le hacen entroncar con diversos conceptos de Museo, y ello a su vez implica el contacto con variadas tipologías, variados enfoques museísticos y variados tipos de público.

El museo se abre de lleno al Cine con la aparición de nuevas instituciones más o menos museísticas, sobre todo y principalmente con los Centros Culturales. En ellas, en estas instituciones, las manifestaciones artísticas se diversifican y dan cabida a nuevas manifestaciones o expresiones y corrientes estéticas, y con ello a “nuevos tipos de arte”, como ocurrió en 1975 con la fundación del Centro Georges Pompidou en París o posteriormente con la aparición de las “sagas Guggenheim”.

Tiempo después, pudimos ver como la supuesta “muerte” del museo se convertía en un resurgir que dio cabida a nuevas formas y modos partiendo de modelos extranjeros.⁴² Dio lugar a la creación de nuevas colecciones e instituciones, tanto privadas como públicas, y con ello a una mayor colaboración o interacción y apertura internacional en los 80: auge del coleccionismo patrio, aparición de ARCO en 1982, los primeros festivales de Cine españoles, etc. Movimiento continuado en los 90, aunque de forma más lenta debido al decaimiento mercantil (industrial y económico) generalizado. Y

⁴² No hemos sido pioneros en ningún sentido. El mencionado intento de Del Amo en el Museo de Arte Contemporáneo, que resultaba totalmente atemporal y demasiado innovador para la situación social, económica, política y hasta religiosa, de España, solo pretendía ponernos al día con los países vecinos ya subidos a este “carro”. Seguramente por eso (por las diferencias contextuales) se quedó solo en una serie de “intenciones”.

no sólo en lo referente al arte, sino también en los museos de ciencia y técnica: “La especial fascinación por el mundo de la ciencia que las sociedades tardoindustriales han desarrollado en la segunda mitad del siglo, ha hecho revivir de manera espectacular este campo museal, estimulado por la creciente permeabilidad de los fenómenos técnicos y científicos (...) La divulgación científica se ha convertido en un fenómeno más de cultura de masas, como lo prueba la popularidad de ciertos productos pseudocientíficos, sean películas sobre dinosaurios, reportajes al estilo de los del comandante Cousteau, o millonarios best-seller, como El péndulo de Foucault, del siempre hábil Eco”.⁴³

En todos estos la palabra “museo” abandona el significado tradicional. Según Bolaños, en ellos “la salvaguarda y la contemplación directa de instrumentos y materiales ha sido sustituida por el espectáculo de los medios audiovisuales y por las estrategias de simulación”,⁴⁴ en pos de una conceptualización y el acercamiento a la comprensión por parte de la mayoría del público, donde “la ciencia se pone al servicio de la ciencia” para la difusión (como objetivo ahora principal). Ello implica la globalización o generalización del modelo anglosajón de probada efectividad comunicativa y económica (de módulos interactivos), ...efecto innegable de una mayor importancia y presencia del público (que es nuevo o está renovado).

El Cine llega a los museos españoles en este ambiente de cambios y diversificación de tipologías y ofertas. El “museo del cine” aparece en un contexto que busca equilibrio entre el nuevo sistema expositivo de ciencias con las antiguas colecciones de curiosidades: la divulgación máxima apoyada en la interactividad o experimentación directa y el coleccionismo anticuarista. Y como el Cine en sí dio paso a los Mass Media, se apoyará en ellos de manera especial, vinculándose los discursos expositivos con los recursos empleados.

Pero el Cine ha sido un modo, una técnica, para acercar al museo manifestaciones que decidieron salir de él (que huyeron de la institución por

⁴³ BOLAÑOS, María *Historia de los museos de España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ediciones Trea, 1997, pag.448.

⁴⁴ Idem, p.449.

sus limitaciones) como el Land Art, del cual sólo quedará en muchos casos el documento visual o audiovisual o registro gráfico que atestigua su existencia. Para muchos artistas la filmación del proceso de creación será una nueva herramienta expositiva, vital para manifestaciones de arte efímero y vinculadas a los happening y performances.

El Videoarte supone para el artista un nuevo modo de expresión y comunicación, un nuevo lenguaje, creando una nueva y diferente relación entre artista-creador-emisor y espectador-público-receptor. Pero este empleaba un soporte magnético (video) generalmente, lo cual surgió de la evolución material de las técnicas cinematográficas orientadas al uso más o menos “doméstico”, más manejable y accesible en sus nuevos formatos (una vez establecidas las relaciones entre Cine y TV y Cine e Informática adaptándose a la evolución tecnológica de cada momento). Los creadores siguen trabajando con imágenes en movimiento, pero deja de ser Cine para ser otra manifestación artística: Videoarte, arte con soporte magnético y naturaleza audiovisual.

Llegamos a la terrible controversia que supone la definición del Cine y aportamos una nueva definición “propia”: *cine es el producto fílmico* (película, sea cual sea su soporte material último o primigenio) *creado con intencionalidad cinematográfica* sea artística o no, comercial o no, sin ser un mero soporte de información sobre un hecho importante (como testimonio) limitándose a ser documento audiovisual.

Por ello, la filmación por parte de un periodista gráfico sobre una manifestación artística, a modo de testimonio para un artículo (por ejemplo), no es Cine, es reportaje audiovisual. Hablamos de *intencionalidad o voluntad cinematográfica*, y podemos decir que “es Cine lo que se crea como tal”, desde el corto experimental más o menos doméstico de unos aficionados o estudiantes hasta la última superproducción de Hollywood, siempre que ambos ejemplos compartan el objetivo de “crear una película, crear Cine”. No es Cine la mera filmación con intención de capturar imágenes para el recuerdo a modo de documento gráfico, incluso cuando vienen dotadas de cierta cualidad artística en el tratamiento de los elementos que componen el proceso y técnica de

filmación. La delgada línea que separa el reportaje audiovisual del documental cinematográfico reside en la intencionalidad del producto fílmico final.

Esto supone un ejercicio de abstracción estética y filosófica en general. El mismo problema lo tendríamos con el llamado Ciberarte, teniendo que separar entre este (con intencionalidad artística en esencia) y el empleo de las técnicas y procesos de la informática para la creación de Arte en general. Por ejemplo, emplear un programa informático como *autocad* para la creación de estructuras en 3D en una realidad virtual puede ser arte si este documento es el objetivo y su intencionalidad es claramente artística (escultura o arquitectura virtuales), o sólo una herramienta dentro del proceso de diseño cuando su finalidad es traspasar la realidad virtual y plasmarse físicamente en la realidad tangible, siendo simplemente una de las fases del diseño.

El Cine surge en un momento (con el nacimiento del s. XX y la cultura de masas) en que la obra de arte comienza a perder su objetualidad y el museo su carácter sacralizador. Por ello es lógico y “esperable” que su relación con el museo tradicional resulte contradictoria y controvertida. Solo en los “nuevos museos” podrá ser entendido el fenómeno cinematográfico en sí; el resto, son acciones de coleccionismo de piezas antiguas o conservacionistas de documentos históricos o antiguos. Siguiendo a Bellido “los museos multiplicarán su presencia en la ciudad y enriquecerán sus tipologías para representar mejor a la sociedad en la que se incardinan”,⁴⁵ y sigue “ninguna época había tenido tantos museos a la memoria de sí misma”.

“El siglo XX ha sentido la necesidad de crear centros de interpretación del propio tiempo que está viviendo. De este modo encontramos desde museos de arte contemporáneo hasta museos de la ciencia y la tecnología y etnográficos que intentan fijar en la memoria colectiva del siglo formas de producción, objetos vinculados a la industria que, por la propia dinámica del sistema de producción capitalista, estarían condenados al olvido al quedar obsoletos”.⁴⁶

⁴⁵ BELLIDO GANT, M^a Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías* Gijón: Trea, 2001, pag.172.

⁴⁶ Idem, p.173.

Bellido expone como el ser humano ha experimentado (en base a la conocida historia pasada) un deseo de conservar un presente en algún modo para el futuro, que parecía condenado a desaparecer por la propia evolución industrial y cultural. Ello se apreciaba especialmente en los museos de ciencia y tecnología así como en los etnográficos; y será en estos donde más a menudo aparezca el fenómeno cinematográfico, ya que el Cine es comúnmente entendido como “manifestación humana y social en pos a estructuras industriales y con cierto soporte tecnológico asociado”. Y esto, a su vez, nos ayuda a entender ese carácter “anticuarista”: al coleccionar maquinarias y objetos del pasado no hacemos más que seguir la corriente museológica básica, primordial o esencial del s. XX: intento de conservación de lo que intuíamos que íbamos perdiendo o podríamos perder. (Salvuarda en la memoria en “nuestro” tiempo, compartida por museos y centros de arte contemporáneo, en continua evolución propia).

1.2.3 Recapitulando: musealizar el Cine

El Cine llega a los museos principalmente de dos maneras: por un lado, desde la visión “anticuarista” que acumula objetos del pasado con la intención de protegerlos de su propia destrucción material, para que sean testimonio de un momento histórico, y por otro, como manifestación artística o soporte de la misma buscando una nueva vía de expresión o lugar de exhibición.

Sin embargo, cuando hablamos de “musealizar el Cine” no nos limitamos a su entrada en un museo propiamente dicho, sino a cualquier acción cuya intención sea su puesta en valor desde una perspectiva más o menos museística y que, generalmente, coincide en el hecho expositivo como principal herramienta. A lo largo de este texto revisaremos las distintas formas en que se puede producir esta musealización y como los conceptos de *museo*, *exposición*, *Cine* y *Patrimonio Cinematográfico* de los cuales se parte (que son los puntos hasta ahora analizados en nuestro texto) resultan vitales en la definición de cada una de las experiencias y para la determinación de su éxito.

Comenzaremos por ver las diversas instituciones culturales (museísticas o no) en las que se “musealiza” de algún modo el Cine. En las Filmotecas, con la aparición de las mismas, se alcanza el objetivo conservativo de la llegada del Patrimonio Cinematográfico (mayoritariamente el film) al ámbito de las instituciones museísticas. Pero el raptó de elementos u objetos integrantes de este Patrimonio para incluirlos en una nueva realidad contextual supone en la mayoría de los casos la pérdida de su uso original que no es otro que la exhibición pública, ya que las medidas preservativas impuestas hacen patente la contradicción que suponen los conceptos de conservación física y uso continuado del material. Sin embargo, en la mayoría de los casos este enclaustramiento ha sido el responsable de que hoy día podamos disponer o disfrutar de muchos de estos testimonios (en su mayoría películas) que de otro modo quedaban condenados a la pérdida y destrucción material.

El objetivo que debe perseguir la musealización del Patrimonio Cinematográfico actual es buscar el equilibrio entre la conservación y la difusión, dos de las principales funciones a cumplir por cualquier institución museística, siguiendo con los criterios patrimoniales y museísticos practicados actualmente. Las Instituciones museísticas y culturales de diversa naturaleza que se vinculan (o pueden vincularse) al Patrimonio Cinematográfico son las responsables de la definición de los conceptos y tipos de Patrimonio a los cuales presentan. Son las que hacen efectiva la toma de conciencia sobre los Bienes Patrimoniales y determinan las líneas de intervención, los criterios, y el modo de acercamiento y presentación al público. Cada una de ellas tendrá una personalidad definida que, inevitablemente, condiciona los modos de tratamiento de los materiales y los modos de la posterior exhibición y recepción del espectador.

MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CINEMATográfico



INSTITUCIONES
CONSERVACIÓN
DIFUSIÓN

2 . INSTITUCIONES RESPONSABLES DE LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico. CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN.

2.1. Instituciones que intervienen en la musealización del patrimonio cinematográfico

Museos, filmotecas, centros culturales, salas de exposición, fundaciones y otros tipos de entidades, privadas o públicas, se vinculan (o pueden hacerlo puntualmente) al Patrimonio Cinematográfico para musealizarlo o para poner en marcha otros mecanismos de su puesta en valor cultural. En este apartado, vamos a introducirnos en estas instituciones, su funcionamiento y su relación con el Cine, prestando mayor atención a los ejemplos nacionales pero sin olvidar el referente internacional.

2.1.1 Instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico en España

Son muchas las instituciones que pueden entrar en contacto con el Patrimonio Cinematográfico debido a la inmensa cantidad de bienes que lo integran y sus diferentes tipologías materiales y conceptuales. Principalmente estas instituciones serán las filmotecas y los museos, sin embargo existen otras que debemos conocer previamente.

España no tiene un consejo estatal o nacional de lo audiovisual, como ocurre con otros países de la UE. Con la Ley general 7/2010, de 31 de marzo, de la Comunicación Audiovisual, se creaba un consejo de regulación del Consejo Estatal de Medios Audiovisuales (CEMA) pero este no llegó a constituirse y sus competencias pertenecen por defecto al Ministerio de Industria.

Si que posee tres consejos que actúan de forma regional:

- Consejo de lo Audiovisual de Cataluña (CAC):

Órgano dependiente de la Generalidad de Cataluña con competencias reguladoras y sancionadoras sobre los contenidos del sector audiovisual en Cataluña, dentro del ámbito autonómico y local independientemente de si los servicios son públicos o privados. Regido por la Ley 2/2000, de 4 de mayo, del Consejo Audiovisual de Cataluña y la Ley 22/2005, de 29 de diciembre, de la Comunicación Audiovisual de Cataluña.

- Consejo de lo Audiovisual de Navarra (CoAN):

Órgano dependiente del Gobierno autonómico de Navarra encargado de la regulación y el control de los servicios de comunicación audiovisual en Navarra. Creado el 5 de julio de 2001 con la Ley Foral 18/2001 y efectivo desde febrero de 2002.

- Consejo de lo audiovisual de Andalucía (CAA):

Entidad reguladora del sector audiovisual de radiodifusión y televisión andaluces, sean de titularidad pública o privada, dependiente de la Junta de Andalucía. Se rige por la Ley 1/2004, de 17 de diciembre, de Creación del Consejo Audiovisual de Andalucía (BOE nº 12, 14 de enero de 2005, pag. 1529 y ss., y BOJA nº 254, de 30 de diciembre de 2004).

Conforman la Plataforma Española de Consejos Audiovisuales desde 2007, presidida desde Navarra por su mismo director, Ramón Bultó.

Por otro lado, fuera del sistema de consejos, tenemos el ICAA, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, con sedes en el Ministerio de Cultura (sede central), en la Filmoteca Nacional y en el Cine Dorè (de los cuales hablaremos ampliamente en posteriores apartados); se estructura orgánicamente y ejerce las funciones establecidas en el Real Decreto 7/1997, de 10 de enero⁴⁷ (BOE, 28/1/1997).

⁴⁷ Incluido en la documentación anexa.

Es un “organismo autónomo, de carácter administrativo, adscrito al Ministerio de Cultura, cuyas líneas básicas de actuación son el fomento y la promoción, interior y exterior, de la cinematografía y de las artes audiovisuales españolas, y la recuperación, preservación, restauración, documentación y catalogación del patrimonio cinematográfico”.⁴⁸ Cuyos fines principales son: apoyar a la creación y distribución de nuevas producciones españolas, controlar del mercado cinematográfico (en proporción con el internacional), interaccionar con las empresas productoras en pos del control de la calidad de lo producido, ayudar a la proyección exterior del cine español, salvaguardar y difundir el patrimonio cinematográfico español y crear vías de comunicación entre comunidades autónomas en materias de cinematografía y artes visuales.

Dentro de sus servicios y actividades queremos resaltar las ayudas para la conservación del patrimonio cinematográfico y la colaboración con la Filmoteca Nacional, y la organización de exposiciones periódicas temporales con los fondos de la colección de la Filmoteca... si bien generalmente se la conoce más por dar las calificaciones a las películas, crear los censos de visionado y recaudación, colaborar en la subvención de gastos de producción y distribución de filmes determinados o servir de aval para préstamos bancarios.

De los documentos que la rigen destacamos: Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, de estructura orgánica y funciones del Instituto de la Cinematografía y de las artes Audiovisuales o la Ley 55/2007, del 28 de diciembre, del Cine (BOE 12/01/2009), ambos ya mencionados y consultables en los anexos de este texto.

Se compone por una Secretaría General y tres Subdirecciones Generales: la de Fomento de la Industria Cinematográfica, la de Promoción y Relaciones Nacionales, y la Filmoteca Española. Estas atienden respectivamente a los tres objetivos principales de la organización:

⁴⁸ Véase el Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, también en la documentación anexa.

- Fomento: Realiza una labor de apoyo a la industria cinematográfica y audiovisual, mediante la concesión de ayudas a los distintos sectores de la producción y la distribución, así como, a la creación y modernización de salas de exhibición.
- Promoción: Contribuye a la difusión nacional e internacional del cine español, favoreciendo su participación en festivales y demás manifestaciones cinematográficas y representando a España en los principales organismos y foros internacionales en materia cinematográfica y audiovisual.
- Conservación: Favorece la recuperación y restauración del patrimonio cinematográfico para la salvaguarda de su riqueza artística y documental, a través de la Filmoteca Española.

Para completar la comprensión de este apartado y el funcionamiento de las diferentes instituciones aquí mencionadas, recomendamos la revisión de un anexo documental referente a las principales instituciones internacionales vinculadas al Patrimonio Cinematográfico, donde se incluye una breve descripción de las mismas y los directorios para su contacto directo. Todas las instituciones de ámbito nacional se rigen por las pautas orgánicas de las instituciones internacionales, y entran en cooperación y afiliación con ellas según el caso.

2.1.2. Las filmotecas

¿Qué es una filmoteca?. Se trata de una institución cuyo objetivo es la custodia de los documentos fílmicos. Según la LPHE⁴⁹ quedaría definida como un tipo de archivo fílmico (si bien el término “filmoteca” no aparece en ningún momento) dentro del título VII (*Del patrimonio documental y bibliográfico*), en el capítulo II (*De los archivos, bibliotecas y museos*), art. 59. La filmoteca es el lugar donde se almacena una colección de películas (sea cual sea su formato),

⁴⁹ Por LPHE nos referimos a la Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español , de la que ya hemos hablado y a la cual haremos referencias continuas, que se incluye en la documentación anexa.

aunque también la colección en si recibe este nombre.⁵⁰ Otros tipos de archivos que nos pueden interesar en el estudio del Patrimonio Cinematográfico serían hemerotecas, videotecas, fonotecas,... que normalmente son partes o secciones de una filмотeca principal.

Repasaremos primero el total de las filмотecas y organismos similares registrados en territorio nacional a modo de presentación para luego prestar mayor atención a los ejemplos más representativos. El orden de aparición responde a su antigüedad o fecha de creación.

Filмотeca Española

Es la filмотeca nacional, con sede en Madrid, gestionada por el Estado, como órgano dependiente del ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales); de ella hablaremos ampliamente en el texto posterior. Creada por orden ministerial el 13 de febrero de 1953 y miembro de la FIAF desde 1956. En el momento de su creación, España coincidía con la mayoría de los países en haber perdido gran parte de sus películas mudas, con lo

⁵⁰ Véase el glosario que incluimos al final del texto.

FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos)

Fundada en París en 1938, es la principal asociación de archivos de cine a nivel mundial. Reúne las instituciones empeñadas en la preservación de películas consideradas tanto como obras de arte como documentos históricos. Sus principales objetivos* (entre otros) son: establecer un código deontológico para la preservación cinematográfica y normas de archivo fílmico, promover la cultura cinematográfica y facilitar la investigación histórica a nivel nacional e internacional, y desarrollar programas de formación y perfeccionamiento en técnicas de preservación y archivo.

Actualmente se adscriben más de 150 instituciones en más de 77 países. Sus afiliados pueden ser miembros o adherirse bajo otras categorías, pero siempre sin ánimo de lucro. Sus actividades son muchas y variadas, pero las más importantes o conocidas son el congreso anual, las publicaciones y las comisiones (reuniones de expertos). Los miembros de la FIAF son los archivos dedicados a la recolección, la catalogación, la preservación y la restauración de películas y de documentos relativos al cine. Los miembros actuales representan diferentes tipos de instituciones: archivos oficiales, fundaciones privadas y asociaciones independientes, cinematecas, museos y departamentos de universidades. La FIAF establece, asimismo, lazos con instituciones sin ánimo de lucro con objetivos similares a los de la Federación y que desarrollan actividades de preservación, o relacionadas con ella aunque no puedan considerarse de preservación propiamente dichas. De esta manera, la FIAF estrecha lazos con museos de la imagen en movimiento, archivos de televisión y de vídeo, videotecas, centros

que los archivos fílmicos aparecen para recuperar y conservar aquella etapa histórica. En nuestro caso, la fundación de la Filmoteca Española coincide con el paso de soportes de nitrato de celulosa a triacetato como soporte más seguro.⁵¹

2.1.2.1 Filmotecas autonómicas y regionales

Repasemos las principales filmotecas públicas del territorio nacional:

- Filmoteca de Zaragoza:

Iniciativa creada en 1974 dentro del sentimiento generalizado en esta comunidad por reivindicar la primacía del cine en España y su rica historia en los primeros años y del Cine Aragonés; finalmente fundada en 1981. Se divide en dos departamentos con distintas sedes y ocupaciones: investigación y archivo (filmoteca propiamente dicha) y difusión y exhibición en las salas convenidas.

- Filmoteca vasca / Euskadiko Filmategia:

Fue una de las primeras filmotecas regionales, creada en 1978 con el objetivo de investigar, recuperar, archivar, conservar y exhibir las películas y audiovisuales en general y de origen o contexto vasco en particular. En 1994 entró en la FIAF y en 2004 se convirtió en fundación (cambiando su sistema de gestión pero no sus objetivos ni sus criterios de actuación). Entre sus fondos destacan los procedentes del Festival de Cine de San Sebastián y Euskal Telebista. Sus actividades y propuestas son pocas pero ha resultado la institución más constante y con la más consecuente política en adquisiciones, propuestas didácticas y de difusión, y defensa y puesta en valor del Cine autóctono. Lleva años pendiente de ser trasladada desde la antigua Tabacalera a un edificio de nueva construcción ex profeso, lo cual no ha supuesto en

⁵¹ De la Filmoteca Española hablaremos con más detalle más adelante.

ningún momento la demora de su actividad ni la merma en la calidad de sus servicios.

- Filmoteca de Cataluña / Filmoteca de Catalunya:

Órgano perteneciente al Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, encargado de recuperar y difundir el patrimonio cinematográfico catalán. Creada en 1981. Recientemente (febrero de 2012) ha cambiado su ubicación para instalarse en la Plaza Salvador Seguí (en el barrio del Rabal) y dispone de dos salas de proyección. Se compone de tres áreas o departamentos: la de documentación (archivo y biblioteca), la de difusión (salas de proyecciones con programación permanente) y la de conservación y recuperación del material fílmico que se realiza en el Centre de Conservació i Restauració en otra sede separada.

- Filmoteca canaria:

Creada en 1984 por la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. En 1992 pasa a formar parte de la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música (SOCAEM), denominada a su vez Canarias Culturas en Red en 2005. Sus dos áreas, archivo y recuperación por un lado y difusión por otro, disponen de sedes separadas en Santa Cruz de Tenerife y las Palmas de Gran Canaria respectivamente.

- Centro Galego de Artes da Imaxen (CGAI):

Órgano dependiente de la Dirección General de Comunicación Social y Audiovisual (adscrita a la Consejería de Cultura de Galicia) que hace la función de Filmoteca de Galicia. Fue concebido como centro de difusión y documentación de la imagen así como para participar de la promoción de la producción audiovisual gallega. Creado por Decreto (210/1989, de 5 de octubre) comienza su actividad en marzo de 1991. Su funcionamiento es el propio de una filmoteca y es considerado como tal.

- Filmoteca de Valencia:

Integrada dentro del IVAC (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, fundador de la primera filmoteca valenciana) realiza tareas de fomento de la creación, producción y formación cinematográfica y audiovisual, además de las funciones propias de una filmoteca como son la conservación, restauración, catalogación y divulgación del patrimonio y la cultura cinematográfica. El IVAC, y con ello la filmoteca como uno de sus departamentos, se crean por Ley 5/1998 de 18 de junio. Es uno de los centros españoles más activos en la restauración del patrimonio fílmico. Los demás departamentos del IVAC se centran en el fomento y promoción de lo audiovisual (producción, creación de circuitos, festivales, etc.).

- Filmoteca de Extremadura:

Parte del Centro Extremeño de la imagen, por Real Decreto 180/1995, de 31 de octubre, dependiente de la Dirección General de Promoción Cultural. La filmoteca aparece como tal por Real Decreto 43/2002, de 16 de abril, instituyendo su centro y ubicación en Cáceres, si bien sus sedes se amplían en 2006 a Badajoz y 2007 a Mérida. Archivo y biblioteca quedarán en la sede principal en Cáceres, pero las programaciones y actividades se coordinarán en las tres sedes.

- Arxiu del so i la imatge Mallorca (ASIM):

Creado como archivo por la Consejería de Mallorca, inaugurado en mayo de 1999, dependiente de la sección de Archivos y Patrimonio Documental del Departamento de Cultura de dicha Consejería. Aunque es visitable y sus fondos consultables, es muy parco en actividades y está inactivo en este aspecto desde finales de 2011.

- Filmoteca de Albacete:

Fue creada a finales de 2001, coincidiendo con la recuperación del histórico Cine Capitol como sala de exposiciones para su programación; su

funcionamiento y estructura son básicos. Desde 2005 la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha pretende crear una Filmoteca Regional (a nivel de Comunidad Autónoma) con sede principal en este mismo edificio, como núcleo coordinador. Pero esta iniciativa no ha podido hacerse efectiva por el momento. Su breve colección se instituyó definitivamente en 2008 con las donaciones de José Luis Cuerda.

- Centro de interpretación del Cine de Asturias (CICA):

Funcionando como filmoteca regional desde hace poco tiempo, este organismo se centra en las programaciones de una serie de actividades vinculadas al Cine pero no posee archivo como tal. En su sede en el Casino de Asturias⁵², en Gijón, dispone de una pequeña sala de exposición y una mediateca. Resulta muy interesante y es digna de mención la publicación del Magazine Cultural Neville (donde alterna el programa de proyecciones con artículos vinculados).

- Filmoteca regional de Cantabria:

Una de las más “modernas” filmotecas es esta, con sede en el Palacio de Festivales de Cantabria (PFC) de Santander, como archivo y cuya actividad se centra en la programación de proyecciones. Depende de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

No hemos mencionado en esta breve enumeración las filmotecas de Andalucía, Castilla y León y Murcia, ya que les dedicamos un apartado específico en siguientes epígrafes. Estas completarían el panorama nacional de filmotecas regionales.

⁵² Anteriormente vinculaba su actividad al cine Hernán Cortés (Gijón) cerrado definitivamente en 1994.

2.1.2.2 Filmoteca Española

Se conoce como filmoteca Nacional o Filmoteca Española al archivo histórico que custodia el patrimonio fílmico español.⁵³ Según el Ministerio de Cultura “tiene como misión recuperar, investigar y conservar el patrimonio cinematográfico y promover su conocimiento”.⁵⁴ Es una Subdirección General del ICAA y desde 1956 pertenece a la FIAF. También pertenece a la Association des Cinémathèques Européennes. Para la total presentación de esta institución, recordemos que adjuntamos el Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, de su constitución, en los anexos documentales finales.

Se trata de un archivo vivo, que se ocupa de recoger y preservar los documentos cinematográficos que se están produciendo actualmente, de garantizar su conservación y de facilitar su difusión con fines tanto de investigación como divulgativos. También investiga, recupera y restaura el patrimonio cinematográfico, siendo una de las instituciones más importantes en nuestro país en relación con el tema que nos ocupa, ya que toda su organización y funcionamiento se fundamenta en el concepto de Patrimonio Cinematográfico.

Funciones de la Filmoteca:

- La salvaguardia y custodia del archivo de películas y obras audiovisuales en cualquier soporte y en general de sus fondos cinematográficos, tanto de su propiedad como si proceden de depósito legal, depósitos voluntarios, donaciones, herencias o legados.
- La recuperación, preservación, restauración, documentación y catalogación del patrimonio cinematográfico, así como cualquier elemento relacionado con la cinematografía.
- La difusión mediante la organización de ciclos y sesiones o cualquier manifestación cinematográfica, sin fines de lucro, del patrimonio

⁵³ Definición otorgada por la FIAF.

⁵⁴ En www.mcu.es/cine/Filmoteca/Filmoteca.html.

cinematográfico, la edición en cualquier soporte, y cuantas actividades se consideren oportunas para difundir la cultura cinematográfica.

- La realización y fomento de investigaciones y estudios, con una especial atención a la filmografía del cine español.
- La colaboración en sus actividades con las filmotecas establecidas en las Comunidades Autónomas y con las que se encuentran integradas en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).
- La ayuda a la formación profesional en técnicas de documentación, conservación y restauración del patrimonio cinematográfico.⁵⁵

No sólo es un archivo fílmico, sino que en sus fondos incluye biblioteca y archivo gráfico (libros, revistas, carteles, carteleras, fotocromos, guías, fotografías, folletos, pasquines, placas de cristal, postales, álbumes, transparencias y material publicitario de variada índole, así como registros sonoros, etc...) y una colección de objetos relacionados con la historia del cine (cámaras y proyectores principalmente, desde el precine y experimentaciones anteriores al cinematógrafo (desde el s. XVIII) hasta nuestros días. Fondos fílmicos aproximados en 35.000 títulos, donde casi 15.000 son de producción española, y casi 60.000 rollos vinculados al Noticiero Nacional (documentos audiovisuales). En su clasificación se han establecido varias colecciones especiales (según temática, antigüedad y procedencia así como naturaleza del material) y la del NO-DO es solo una de ellas, pero también está la del Cine mudo o la de la Guerra Civil.

⁵⁵ Todas estas funciones, así como cualquier información institucional referente a la Filmoteca Española, han sido obtenidas y se puede consultar en www.mcu.es/cine/MC/FE/index.html.



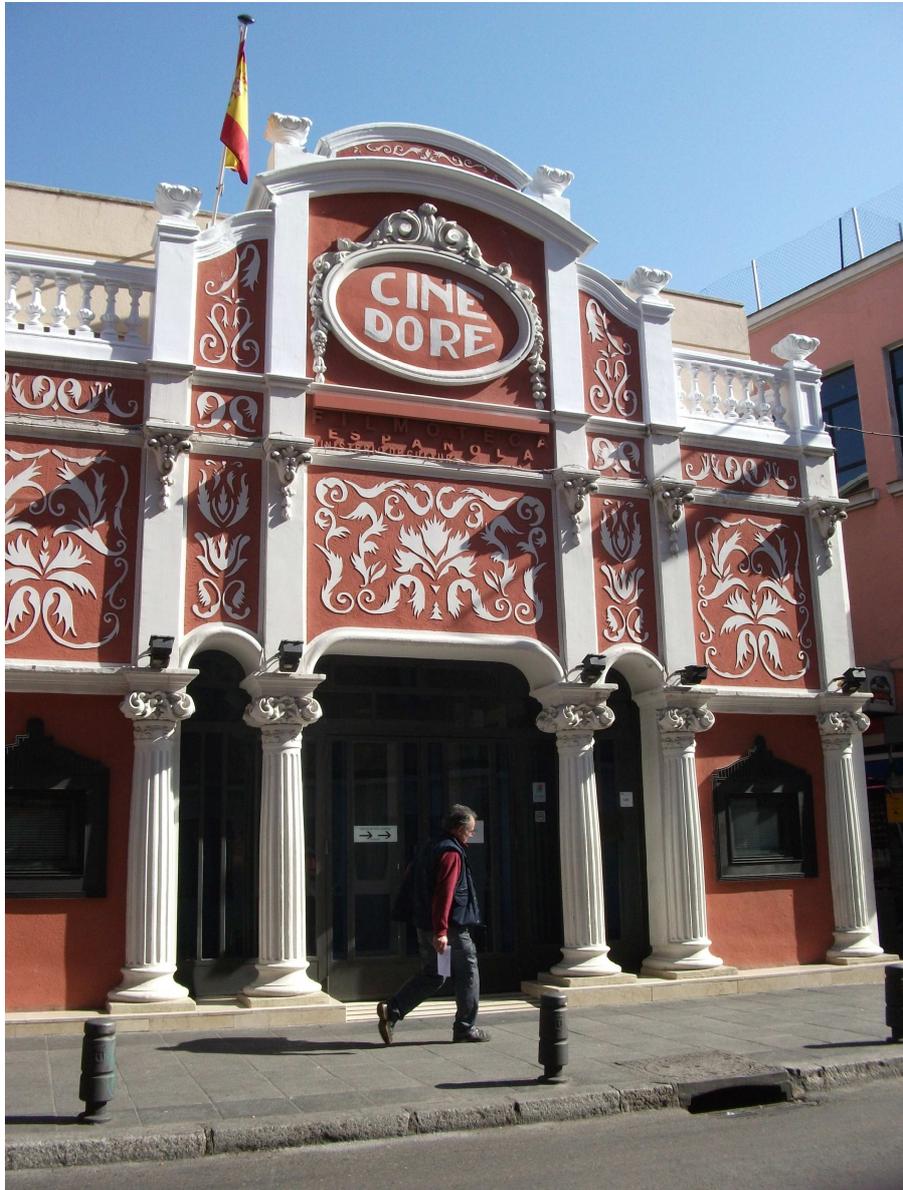
Sección de animación del archivo de la Filmoteca Nacional



Sección de animación del archivo de la Filmoteca Nacional

El Cine Dorè (en la calle Santa Isabel) es el local donde se llevan a cabo la mayoría de las actividades públicas de la Filmoteca y su sala de proyecciones principal, con un programa de proyecciones y seminarios (y otras actividades puntuales como preestrenos o presentaciones de libros) de acceso público y consultable *on line*. La sede de la Filmoteca como archivo se encuentra en otro edificio (Calle Magdalena). En el Cine Dorè hay tres salas en un mismo edificio:

la principal o más antigua (reconstrucción de la original del Salón Dorè), la sala 2 de diseño más moderno y la sala Luis García Berlanga.



Portada del Cine Doré

Anteriormente este centro de exhibición perteneciente a le Filmoteca había tenido diversas ubicaciones para las proyecciones y la realización de las distintas actividades de su programa de difusión, incluidos el Museo de Arte Contemporáneo, cines históricos como el cine Covadonga o el Círculo de Bellas Artes hasta 1989,

Desde el 15 de julio de 1989 hasta hoy su director es José María Prado. La sede del mayor archivo fílmico del país se ubica en el palacio de Perales, antes ya empleado como Hemeroteca Nacional; declarado Bien de Interés Nacional (BIN) como Monumento en 1995. En 1997 por un cambio de adscripción el edificio pasó a formar parte del ICAA para albergar la sede oficial de la Filmoteca Española.

Hablemos ahora de la colección de la filmoteca, creada desde sus inicios como institución. Está orientada para ilustrar la evolución tecnológica de la imagen en movimiento y muestra aparatos de diversa consideración y materialidad, con más de 21.000 piezas. Incluye colecciones fílmicas especiales: archivos del NO-DO, Guerra Civil, colecciones temáticas como INI, Turespaña, o ministerios... y otras colecciones como las de Antonio Tramullas, Daniel Jorro, Sagarminaga, etc. También incluye un archivo gráfico con todo tipo de soportes documentales: fotos, negativos, diapositivas, carteles, cartelas, programas, fotocromos,... e incluye un servicio de reproducciones previa autorización, para instituciones vinculables (como otras filmotecas nacionales o internacionales) o con fines de difusión (copias autorizadas para exposiciones, festivales, etc.).

Creada para ilustrar la evolución tecnológica de la imagen en movimiento, cuenta también con una variada colección de más de 21.000 piezas y objetos. Se organiza en maquinaria (sobre todo precine, por gusto y tamaño), dirección artística (maquetas, dibujos, etc) y recuerdos personales (desde atrezzo y vestuario hasta material propio de rodaje).

Al estar separados archivos y colecciones objetuales, la primera impresión a la hora de la consulta es que esta no es tan sencilla o accesible para el investigador. Por ello, el servicio de Cooperación (departamento especializado) se dedica a facilitar el acceso externo a los fondos fílmicos, por lo que es la segunda baza de difusión del Patrimonio Cinematográfico principal que observamos en esta institución. Dentro de sus servicios se incluyen consulta en la sede, préstamo de películas para exhibición pública en otras filmotecas, festivales o muestras cinematográficas, cesión de derechos de imagen según rige el ICAA o el préstamo de piezas para exposiciones temporales del museo

y del fondo fílmico. La tercera vía principal de difusión será el servicio de publicaciones dentro de la actividad editorial de la Filmoteca Española.

Portada de la Filmoteca Española



Pero, a pesar de la envergadura e importancia de la colección de la Filmoteca Española, actualmente no podemos decir que esta posea un museo⁵⁶ (lo cual

⁵⁶ Recordemos la definición de museo ofrecida en apartados anteriores, que conlleva necesariamente la existencia de una serie de salas de exposición y la exhibición al público de determinadas colecciones, con un régimen de visitas conocido, así como otras obligaciones que un museo debe cumplir para ser considerado como tal según ley.

se presta a confusión en la información que el propio MEC facilita a los usuarios interesados). Si funciona, sin embargo, el servicio de préstamos para exposiciones temporales, la reproducción o copia autorizada o la recepción de donaciones. No han sido pocos los esfuerzos y las iniciativas orientados a la creación e institución definitiva del mismo.

Durante años el proyecto de crear un verdadero museo del Cine desde el Ministerio, a nivel estatal y de dirección y gestión pública, ha sido un tema que ha levantado interés como idea o concepto pero que no ha contado con el apoyo económico por muy diversos motivos. Con Carmen Alborz como responsable, se quiso crear la “Ciudad de la imagen” como primer proyecto serio y de envergadura. Con un gran trabajo ya redactado, todo quedó en el aire con el cambio de gobierno. Con la llegada de J. Antonio Molina, la Tabacalera sería la sede elegida para el gran museo de la imagen, y no sólo se crea un proyecto sino que comienzan a desmontar la exposición-colección instalados (en aquel momento) en la filmoteca. Por desgracia, ahí se queda todo el proceso paralizado. Con el traslado iniciado y un proyecto museográfico hecho (y parece ser que muy competente y prometedor) el nuevo cambio de gobierno por motivos económicos frena de nuevo la aparición del museo.

La colección, aunque en su mayoría⁵⁷ se encuentra almacenada, tiene montada una pequeña muestra a modo de “pequeña exposición representativa del total” que permite el acceso a investigadores e incluso la organización de pequeñas visitas guiadas. Se han realizado exposiciones con sus fondos, comisariadas por su conservadora principalmente.

2.1.1.2 Múltiples posibilidades de una misma realidad.

Veamos, ahora de forma más detallada, como las filmotecas regionales pueden adoptar (y adoptan) diversos modelos de gestión, financiación, criterios de conservación o de difusión, que las hacen totalmente diferenciables y

⁵⁷ Hablamos de 26.000 piezas con continuo incremento de fondos (tanto donaciones como cesiones y similares). La Filmoteca mantiene sus funciones básicas a nivel conservativo y para consulta de investigadores. Nosotros pudimos realizar una visita bastante interesante a los fondos allí depositados.

enriquecen el panorama nacional. Los ejemplos son la Fimoteca de Andalucía, como el referente inmediato y más próximo (geográficamente hablando) en la realización de este trabajo, la Fimoteca de Castilla y León como ejemplo de sencillez y honradez en objetivos y resultados, y la Fimoteca de Murcia como paradigma de las influencias entre distintos modelos de gestión de las filmotecas nacionales.

2.1.2.3.a) La Fimoteca de Andalucía

Creada en 1987 como institución dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, su función es la investigación, recopilación y difusión del Patrimonio Cinematográfico andaluz. Tiene diversas sedes creadas progresivamente en el tiempo: comienza en Córdoba donde se ubica la sede principal; sus delegaciones son básicamente “salas de exhibición”, en Granada, Sevilla y Almería. Desde mayo de 2008 ha pasado a formar parte del Centro Andaluz de la Imagen como servicio administrativo con gestión diferenciada adscrito a la Consejería de Cultura a través de la Dirección General de Museos y Promoción del Arte.

CENTRO ANDALUZ DE IMAGEN (CAI)

Creado por decreto (123/2008, de 29 de abril) como servicio administrativo con gestión diferenciada, adscrito a la Consejería de Cultura a través de la Dirección General de Museos y Arte Emergente. Tiene dos sedes, una en Almería centrada en la fotografía y otra en Córdoba centrada en la filmografía. Sus funciones, estructura y régimen regulados por el Decreto 301/2008 de 3 de junio:

- Recuperación del Patrimonio Gráfico, Cinematográfico y Audiovisual Andaluz.
- Custodia, catalogación, acrecentamiento y clasificación de los fondos.
- Creación y mantenimiento de un fondo documental.
- Creación de un censo de todo el material audiovisual vinculado con Andalucía (origen, temática, autores, etc).
- Estudio, difusión e investigación de dicho Patrimonio.
- Organización de actividades

“Solo a través de la implicación de la ciudadanía y del sector de la sociedad, y en especial de los distintos sectores que participan en el proceso de creación audiovisual, podemos disponer de la imagen en movimiento como fuente documental única para el conocimiento de nuestra historia”.⁵⁸ “La Fimoteca de

⁵⁸ La documentación perteneciente a UNESCO puede ser consultada y contrastada en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13649&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=-

Andalucía desempeña un seguimiento, valoración y protección de materiales en propiedad de instituciones, empresas o particulares, con el objetivo de evitar su deterioro o pérdida definitiva”, según sus propios estatutos de constitución.⁵⁹

Portada de Filmoteca de Andalucía , sede cordobesa



En lo referente a la conservación y recuperación del Patrimonio Cinematográfico, se fundamenta en el depósito de materiales filmográficos, sin coste para los propietarios para su correcta conservación en instalaciones adecuadas (salas y cámaras frigoríficas, archivos aislados y controlados, medidas de seguridad, etc.) y su consecuente clasificación. Si bien ha

471.html .[Este, como otros enlaces de referencia que aparecen en el texto, han sido confirmados en su servicio y funcionamiento a lo largo de enero de 2013]

⁵⁹ También en documentación anexa.

participado en la recuperación física de filmes como “La sierra de Aracena”⁶⁰ (de lo que se hablará en capítulos posteriores).

Almacenes de la Filmoteca de Andalucía, Córdoba



⁶⁰ Para mayor información sobre este tema concreto recomendamos acceder al texto de Rafael Utrera, *Film Dalp Nazarí*, que se menciona en la bibliografía.

Sigue a la FIAF en criterios de catalogación y conservación. Emplea copias para la difusión de fondos fílmicos, aunque dispone de medios para la proyección de los originales (moviolas y similares), de forma individual o comunitaria. Dispone de las medidas estándar para la conservación preventiva de los materiales: control de temperatura, humedad, separación por materiales, etc. Reitera en la tónica general de *no* valoración del soporte como tal. Colaboran con laboratorios para la restauración y dan prioridad a los nitratos en las labores de emergencia.

RED IDEA

Red de centros de documentación y bibliotecas especializadas, definido en la Ley 16/2003, de 22 de diciembre, como “conjunto organizado de centros de documentación y bibliotecas especializadas dependiente de la Administración de la Junta de Andalucía, y de otras instituciones públicas, así como de instituciones o entidades privadas que se integran en la red mediante convenio y de acuerdo con los requisitos y el procedimiento que se establezca reglamentariamente”. Sus objetivos son coordinar y cooperar el recurso(fondos) de los registros culturales (de las entidades participantes) y de información científica.

En lo referente a la difusión y la investigación, permite el acceso a fondos incluso en línea a través de la Red de Centros de Documentación y Bibliotecas Especializadas (RED IDEA) de la Junta de Andalucía. Sigue los sistemas de catalogación propios del FIAF, lo cual facilita los procesos de préstamo, cesión, intercambio, etc. Edita sus propias investigaciones para “proyección” de la Historia del Cine en Andalucía. La difusión se complementa con las proyecciones y los programas de actividades.

Sin embargo, de cara al público general la Filmoteca de Andalucía se presenta como un *cinclub*, con programación previsible, más o menos coordinada entre sus sedes, y apenas se sabe nada de su labor en la recuperación del material filmográfico. Sí hay iniciativas para la difusión de los propios materiales recuperados, como el DVD que editaron por el 20º aniversario de la institución; pero este producto no llegó al público general como cabría desear, aunque fue insertado dentro de una programación “más o menos comercial” para no desorientar al visitante.



Patio interior y biblioteca de la Filmoteca de Andalucía, Córdoba



2.1.2.3.b) Fimoteca de Murcia, influencias del Levante y proyección internacional de lo local: Fimoteca Regional Francisco Rabal

Creada en abril de 2004 como órgano dependiente de la Dirección General de Cultura de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, está gestionada por Murcia Cultural S.A.. A pesar de su pequeño tamaño es punto de referencia para los cinéfilos españoles, y suele presentar un programa de actividades bastante completo y activo.

El hecho de tener un personaje central “temático” Francisco Rabal, no la convierte en monotemática. El tributo a este murciano prácticamente se limita al nombre de la institución y aportar ciertos datos biográficos en su sitio web. Parte de su labor como heraldo del patrimonio local es recuperar a sus “héroes”, y en este caso Francisco Rabal ha sido, sin duda, el murciano más ilustre dentro de las artes cinematográficas, como actor y como heraldo de la cultura murciana.

Dentro de su política de recuperación patrimonial, además de la recopilación y cuidado de los fondos, han participado y promocionado la restauración de films como “La alegría de la huerta” de 1940 (Ramón Quadreny) de temática murciana siguiendo la zarzuela homónima. Restaurada por Juan José Mendi (director) y los laboratorios Iskra de Madrid. Además, colaboran con la Fimoteca Nacional en la recuperación del NO-DO entre otras.

Vemos una serie de rasgos comunes con las fimotecas valenciana y catalana: en el Levante español, especialmente al norte, se da mayor importancia a los departamentos o secciones de conservación del material original y son mayores las iniciativas de restauración de los filmes, como hemos tratado en el párrafo anterior.

En la primavera de 2009 surge una iniciativa muy vinculada con el tema general de esta tesis: el *Festival Internacional de Cine y Patrimonio*, organizado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de Murcia, y dirigido por la Filmoteca Regional Francisco Rabal.



“El I Festival Internacional de Cine y Patrimonio de Murcia nace con la vocación de convertirse en un encuentro de referencia dentro del muy disputado panorama de festivales de cine que existe en España. En este sentido el festival ha planteado una programación que se aleja absolutamente de los parámetros que rigen otro tipo de festivales más comerciales. Bifurcando así su programa para abordar dos vertientes fundamentales, aunque no siempre bien ponderadas, del hecho cinematográfico. De esta manera prestamos atención tanto a la recuperación del Patrimonio Cinematográfico como a la presentación de películas que aborden la recuperación, restauración, creación, concienciación, interpretación y divulgación de todos aquellos Bienes Culturales (materiales e inmateriales) relacionados con la actividad del hombre, entendiendo la notoriedad que la práctica fílmica tiene como uno de los pilares básicos para establecer el necesario vínculo entre el patrimonio y la sociedad. En este sentido el Festival fomentará, a través de todos sus medios, las consideraciones derivadas de la Conferencia General de la UNESCO y su objetivo de contribuir a la conservación del Patrimonio Fílmico sensibilizando al público de la significación de este tipo de Bienes Culturales.”*

Aunque esta iniciativa se vió truncada en posteriores ediciones por motivos económicos, llegando a celebrarse solo una segunda edición en febrero de 2011, el proyecto sigue latente por parte de sus organizadores que no descartar ofrecer la tercera edición en cuanto les sea factible, en palabras de Joaquín Canovas Belchi.

*En: http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,371&r=ReP-25138-DETALLE_REPORTAJESPADRE (última consulta enero 2012).

Pero la Filmoteca Francisco Rabal, a pesar de su pequeño tamaño y su enfoque regional-local, ha protagonizado iniciativas propias de un gran centro de investigación cinematográfica, como el I Festival internacional de Cine y Patrimonio, (celebrado del 31 de mayo al 9 de junio de 2009).⁶¹ Se planteó desde la recuperación del Patrimonio Cinematográfico y para la exhibición de

⁶¹ Como vemos en el recuadro anterior.

filmes que abordasen temas patrimoniales (en diversas perspectivas y sentidos de la expresión). Su objetivo, en palabras de Joaquín Cánovas Belchi (director en aquel momento de la filmoteca y del festival) era “contribuir a la conservación del patrimonio fílmico, para sensibilizar al público de la significación sobre este tipo de bienes culturales”.⁶²

Este festival dispuso de varias sedes para sus eventos y actividades: museos (de Bellas Artes y de Arqueología), salas de cine (el mítico Rex, principalmente) y otros centros vinculados a la cultura (como el paraninfo de la Universidad o el Centro Cultural Caja Mediterráneo). Sin embargo, no se pudo realizar ninguna actividad en la propia filmoteca por estar en reformas desde verano de 2008. Se realizaron exposiciones, conferencias, presentaciones de publicaciones, proyecciones, concursos y homenajes.

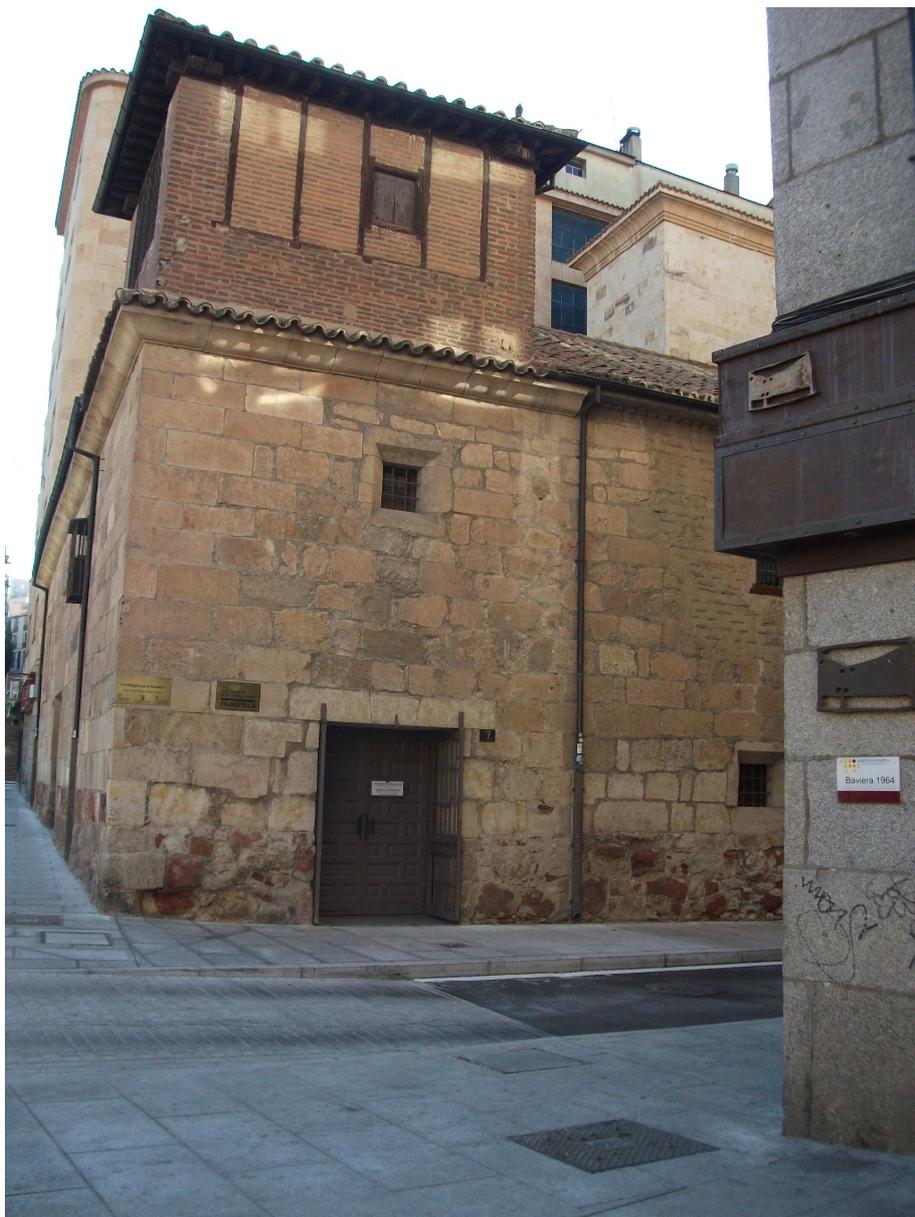
Esta ambiciosa y bella iniciativa supuso un éxito de asistencia y participación inesperado, por lo que se volvió a plantear ya al año siguiente, pero se hubo de posponer progresiva e indefinidamente por motivos ajenos a su contenido o éxito anterior (fundamentalmente por falta de financiación). En febrero de 2011 se realizó una pequeña muestra (bastante interesante) sobre temas vinculantes entre cine y patrimonio, donde además se entregó un premio a Alfonso del Amo por su indispensable labor como restaurador en la Filmoteca Nacional.

2.1.2.3.c) Filmoteca de Castilla y León y Colección Basilio Martín Patino “Artilugios para fascinar”

La filmoteca salmantina es un claro ejemplo del correcto funcionamiento de una institución pequeña sin falsas pretensiones. La filmoteca tiene carácter regional para Castilla y León y alberga y gestiona los fondos filmográficos de toda la comunidad desde esta sede. Su consulta, el acceso a ellos, su visita y cualquier tipo de colaboración o demanda son rápida y efectivamente atendidos, lo cual ya es significativo en el panorama nacional.

⁶² Palabras obtenidas del propio Joaquín Canovas durante una de nuestras entrevistas, en este caso durante el festival.

Filmoteca salmantina



La colección se expone con una propuesta permanente a la que se suman otros fondos no expuestos. Su gestión y funcionamiento se atribuye oficialmente a tres organismos: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca y Diputación de Salamanca, si bien su titular es la propia filmoteca. En su presentación al público admite tres criterios fundamentales “el placer de la contemplación, el interés en la investigación y las posibilidades didácticas”.⁶³ Sus (aprox.) 200 piezas y 1.000 imágenes presentan antecedentes y primeros

⁶³ Extraído literalmente del folleto que se ofrece al visitante, siguiendo sus actas fundacionales.

años del Cine, denominado por ellos mismos “del zootropo al proyector cinematográfico”. El recorrido expositivo denota la evolución tecnológica de los medios ópticos, si bien no sigue un orden cronológico estricto sino que realiza determinados saltos adecuándose a la explicación y contextualización de ciertos conceptos a exponer.

La exposición y sección visitable de la colección está ubicada en la sede de la propia filmoteca. Se trata de un edificio histórico rehabilitado, donde la adecuación a los espacios es muy correcta, la visita es cómoda y el recorrido se hace accesible. Con un número de visitantes recomendado bastante limitado (20 usuarios, según casos) pero de gran éxito y afluencia. La visita no se limita a la contemplación de objetos, sino que tiene muchas reproducciones que permiten la interacción del público y la apreciación de los funcionamientos y mecanismos así como la elección de imágenes o filmes. Se completa con la sala que recrea una sesión de la linterna mágica, emulando una antigua barraca de feria cuyas proyecciones se organizan en imágenes terroríficas, imágenes cómicas, vistas de viajes, cuadros disolventes, relatos y cuentos populares y aplicaciones didácticas.⁶⁴

Tanto en la información de mano (folleto muy completo) como en la ofrecida por los guías (personal de la filmoteca, muy cualificado y de trato inmejorable) se hace hincapié en el agradecimiento a los patrocinadores y colaboradores para la creación de esta exposición.

La evolución de los temas mostrados es cronológica en cuanto a la evolución tecnológica: primero fotografía y animaciones, después precine y primer cine... Existe música (hilo musical ambiental) de fondo en toda la visita que resulta agradable pero que no tiene conexión con los temas expuestos, excepto en la barraca donde suena un piano (o pianola, según la pieza) típico para ambientación y propio de la recreación de la barraca. En esta, dejan bien claro

⁶⁴ En una de nuestras visitas tuvimos la suerte de coincidir con un grupo de formación y educación especial, que venían a hacer la visita adaptándose a la interpretación del lenguaje de signos. Fue una experiencia muy interesante en general, pero quisiera destacar la labor de los trabajadores de la filmoteca, que en todo momento se mostraron interesados y cooperadores en esta misión y en sus posteriores usos dentro de las visitas habituales.

que aquello es solo una recreación generalizada, pero que se inspira en el ambiente que ellos intuyen se daría dentro de una de estas atracciones festivas. En la última parte de la exposición llegamos al cine profesional, con piezas como la cámara empleada por Florian Rey para “La aldea maldita” en 1910.

Interior de la filmoteca salmantina



Esta institución está funcionando ininterrumpidamente desde 1999, aumentando su colección mientras la filmoteca continúa sus actividades habituales (muchas de ellas para revalorizar a la figura de Patino, *doctor honoris causa* recientemente).⁶⁵ Tuvieron actividades didácticas conjuntas, pero se suspendieron (por problemas económicos ante la reducción de fondos asignados). Pertenecen a la sociedad de la linterna mágica británica: un grupo de instituciones internacionales dedicadas a la recuperación y exhibición de

⁶⁵ También recuperan la figura del fotógrafo local Huerba (familia) desde 1836 en la plaza mayor de Salamanca, dedicándole un pequeño espacio en la exposición, en la parte correspondiente a fotografía.

todo aquello relacionado con el mundo de las imágenes, la animación y el precine. Al ser filmoteca admiten que ahora toda su actividad depende de la Consejería de Cultura y Turismo, pero ello no implica que no se tengan iniciativas propias (como la mencionada) para el desarrollo de la institución y mantenimiento de contacto con otras instituciones similares.

Pasquín de la barraca



La biblioteca de la filmoteca es pequeña pero potente, de acceso libre y gratuito y préstamo restringido. No tienen fonoteca (no existe colección de sonido), sólo la sección audiovisual habitual. El actual⁶⁶ traslado de almacenes al nuevo centro cultural de la antigua cárcel recuperada dificulta un poco las labores de acceso a la documentación, pero no se impide en ningún momento. Actualmente está preparando su sitio web.

⁶⁶ Procedimiento iniciado en noviembre de 2011, en pleno proceso durante la visita que realizamos en febrero de 2012, y del cual no hemos tenido constancia de finalización a fechas de redacción de este trabajo (febrero 2013).

2.1.3 Museos del Cine

Ya hemos visto qué es un museo y sus diversas tipologías generales, pero ¿qué es un “Museo del Cine”? Básicamente nos referimos a aquellos museos cuyo tema central sea el fenómeno cinematográfico de algún modo. No son pocos los museos de este tipo que existen en el mundo, si bien sus enfoques y características son diferentes y particulares.

Comencemos presentando brevemente los ejemplos más significativos y contrastables a nivel internacional para hacernos una idea del panorama general. Veremos, entre otras cosas, que muchos de los llamados “museo del cine” no lo son realmente.

2.1.2.1 Algunos de los museos del cine en el mundo

Dedicaremos ahora unas líneas a algunos de los museos del cine y otras instituciones asociadas más conocidos del panorama internacional que deberían ser para nosotros referencia, no solo a la hora de plantearnos la creación de un Museo del Cine sino como referente museológico general. Apreciaremos que sus propuestas son bastante diferentes entre sí, en ocasiones incluso contrapuestas, lo cual toma el pulso a la variedad de posibilidades que la museología actual nos presenta.

Hemos de destacar también el hecho de que “museo de Cine” y “filmoteca” son nombres que reciben estas instituciones en algunas ocasiones de forma incorrecta en sentido estricto. Al hablar de cada uno de los ejemplos veremos los motivos y las consecuencias de esta denominación generalizadora y “simplista”.

Comencemos, por ejemplo, por el **Museo Nazionale del Cinema- Fondazione Mario Adriano Prolo (Torino, Italia)**. Es una colección expuesta sobre cine y primer cine histórico. Contiene objetos de muy variada naturaleza (cámaras, vestuario, atrezzo,...) centrado en la historia del cine local; disponen de un

catálogo *on line* consultable, al igual que sus actividades. Su servicio educativo (centrado en el público escolar) es muy completo e interactivo.

En Italia hay ocho centros (a día de hoy)⁶⁷ que se anuncian como “museos del cine”, y si bien todos coinciden en el enfoque más o menos local, su funcionamiento, gestión y “efectividad cara al público” varían notablemente.

El **MICS** (Roma) funcionaba desde 1978 como tal, si bien su actividad se remonta a 1959 como Associazione Centro Studi Cinetelevisivi – C.S.C.-TV. Centraba su actividad en la creación de cursos específicos, si bien esta se paralizó en 2002. La colección de objetos expuesta (de origen particular múltiple) era pequeña y tan variada que sólo el tema general de los espectáculos audiovisuales podría darle coherencia. Como vemos, tampoco era un museo en sentido tradicional, pero gozaba de un número de visitantes destacable incluida en muchos tour-operadores italianos en colaboración con los estudios Cinecittà. Durante el proceso de investigación y redacción de este texto, desapareció como institución y nos ha sido imposible seguir la pista a la colección que, intuimos, se mantiene en manos de sus respectivos propietarios.

Saltemos a Francia, al **Museo de la Cinémathèque Française (París)**. Siendo parte de la Cinemateca Francesa, se inicia la colección en 1938 con la fundación de la filмотeca. Aunque cuenta con un pequeño espacio expositivo, su colección es voluminosa (aparatos de los ss. XVII al XIX, cámaras, proyectores, carteles, fotografías, vestidos etc.), si bien la mayor parte de sus fondos son bienes filmográficos correspondientes al archivo y sin posibilidad de visionado o consulta por el público habitual. Está preparada para albergar exposiciones itinerantes en las salas temporales, pero hemos de mencionar que hace más de diez años que no recibe ninguna exposición vinculada al Patrimonio Cinematográfico sino que se emplea como Centro Cultural

⁶⁷ Para no alargar innecesariamente este apartado hemos cogido solo los ejemplos más significativos para nuestro tema, no solo en el caso italiano sino en todos los países que mencionamos. En Francia, por ejemplo, se cuentan más de veinte centros vinculables a “museos de cine” solo en la capital parisina, y más de cien en todo el país; sin embargo, la mayoría son salas de exposiciones permanentes de una colección pequeña y de temática anticuarista (aparataje, cámaras, elementos de atrezzo, etc.), sin aportar ningún dato relevante a nuestro tema salvo su abundancia, como veremos más adelante.

multitud. La mayoría de los parisinos ni siquiera han visitado esta colección, a pesar de albergar materiales originales de Lumière, Pathé o Gaumont, elementos míticos del cine americano comercial o testimonios de las Vanguardias Cinematográficas. Es un museo que no funciona sin la filmoteca, que no ha sabido captar al público y que en una capital tan cinematográfica como París debería tener más relevancia y presencia, por lo que deberíamos denominarlo como “colección de la filmoteca” y no como *museo*.



Cinémathèque Française, Paris



Institut Lumière, Lyon

En Francia existen varios “museos de cine” que son más bien colecciones privadas, gestionadas en su mayoría a modo de fundaciones, y de carácter local o monográfico. Entre ellos quizás los más conocidos internacionalmente sean el **Museo Gaumont**, de la compañía homónima, con una colección real muy poderosa y una exposición virtual muy interesante creada en 2006, o el museo del **Institut Lumière** (Lyon) o la **Colección de la Fundación G. Méliès**.

Francia es un país que ha mimado su historia cinematográfica, pero no ha aportado, sin embargo, nada nuevo a su musealización. Resulta llamativo que no exista ninguna apuesta más arriesgada (o simplemente actualizada) con respecto a este tema. En este país es donde más exposiciones temporales y actos o actividades vinculadas al fenómeno cinematográfico (sobre todo desde el punto de vista historicista) se realizan desde museos de arte contemporáneo y centros culturales. Y también es un foco de investigación sobre cinematografía, teorías cinematográficas, restauración y conservación de materiales fílmicos, etc. Ello hace aún más interesante el hecho de la ausencia de un “museo del cine” acorde con las nuevas corrientes museológicas y las demandas del público general.

El Museo Alemán del Cine: Deutsches Filmmuseum (Frankfurt). _Aunque desde primavera de 2011 hasta la fecha de redacción de este texto este centro ha permanecido cerrado por causas desconocidas, se trata del principal museo de cine de Alemania. Inserto en la Rivera de los Museos (Museumsufer) en su orilla sur, supone por tanto una institución de corte y origen tradicional, se incluye en un conjunto museístico complejo y de gran envergadura. Abierto en 1983 dentro de una apuesta de “actualización” del conjunto de las instalaciones, incluyendo como novedad europea un museo dedicado a lo cinematográfico específicamente.

Posee dos exposiciones permanentes: una dedicada al precine (hasta la llegada de los Lumière) y otra al funcionamiento interno de los estudios y los rodajes, si bien planteada desde un punto de vista histórico. Sus fondos partieron de donaciones de colecciones particulares, sobre todo los

pertencientes a las Vanguardias Históricas. Posee una filmoteca muy rica pero de consulta limitada y un programa de actividades muy completo: exposiciones temporales, ciclos de proyecciones, seminarios, y hasta un festival de cine infantil anual.

Esta es la institución europea que tomaríamos como referencia por su excelente funcionamiento, el equilibrio entre modelos museológicos tradicionales y actuales, difusión y programas educativos; pero inexplicablemente, parece haber desaparecido sin motivo aparente, lo cual es aún más sorprendente tratándose de Alemania.

El **Museum für Film und Fernsehen** (Berlín) es un ejemplo alemán que si permanece activo y se convierte en referente internacional obligado es el Museo del Cine y la TV de Berlín. Centrado en la producción nacional, presta especial atención a obras emblemáticas del primer cine como *Metrópolis* (F. Lang, 1927) o *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1919). Posee un carácter anticuarista y coleccionista muy marcado, tanto por sus contenidos como por sus sistemas y criterios de exposición. Queremos destacar la atención que presta al papel de las mujeres en el cine alemán, desde actrices como Marlene Dietrich, directoras como Leni Riefenstahl, o la “autora total pero desconocida oficialmente” Thea Von Harbou.

El holandés **Filmmuseum** de Ámsterdam es una de esas instituciones que sorprenden “negativamente” al visitante que va buscando un museo en sentido tradicional, ya que, definitivamente, no se trata de un museo aunque su nombre indique lo contrario. Se trata, en cambio, de una preciosa y enorme filmoteca, con unos fondos documentales y filmográficos impresionantes pero limitados a la consulta de los especialistas previamente autorizados, y con unas 12 cámaras y proyectores repartidos por sus estancias a modo de “decoración contextual”. Centrada en la cultura filmográfica de Holanda pero con fuentes y documentos de ámbito internacional en más de 20 idiomas, ofrece para el estudioso del Cine desde el punto de vista teórico un punto de referencia

fundamental. Cuenta con un servicio de reproducción propio que facilita el acceso a los materiales consultados de una forma fantástica, tanto a los particulares como a las instituciones (cine-clubes, universidades, salas comerciales, etc.), tanto de filmes como de documento gráfico. Además, tiene un programa de proyecciones muy interesante y abierto a cualquier propuesta. Por ello, el visitante que buscaba un “museo de cine” (esto es, grandes colecciones expuestas) se siente decepcionado, pero el investigador que busca una filmoteca encuentra una de las más interesantes y completas de Europa.

Actualmente “rivaliza”⁶⁸ con el **EYE** (Film Institut Nederland),_también en Amsterdam. Es una nueva institución que viene a complementar la oferta del Filmmuseum holandés. Inaugurado en abril de 2012, no hablamos de exposición de objetos, pero sí de películas. La exposición objetual y vinculada al precine (tónica general como vemos) se limitará a las áreas didácticas. El programa educativo anunciado parece un *vademécum* de “lo que debería ser” y el soporte *on line* que desde antes de su inauguración oficial posee resulta envidiable. Dispone de una colección de filmes y documentos muy voluminosa, y una política de adquisiciones muy agresiva (con compensaciones considerables para los donantes). Se ha solicitado a prestigiosos directores y creadores cinematográficos y audiovisuales la realización de cortos de 20 segundos de duración para el evento de apertura o primer programa en su inauguración. Además, anuncian los servicios de recuperación, restauración y digitalización, con laboratorios y personal propios. Las proyecciones se realizarán bien en las cuatro salas principales (con apuestas más o menos “comerciales”), o en las salas de exposición audiovisual, que a su vez se alternan con pequeños espacios llamados “vainas”; ...en una sectorización temática que permite la alternancia de temas, estilos, técnicas, etc. dentro de una misma y única visita y la elección personal del recorrido de la misma.

⁶⁸ Oficialmente, EYE y Filmmuseum compartirán sus fondos como principales instituciones cinematográficas nacionales, creándose circuitos para compartir materiales de consulta y exhibición.

Esto no es un museo, sino una filmoteca con criterios y recursos. Se trata de la “actualización” del Filmmuseum, la versión 2.0 : más moderna, más grande, y con mayor proyección internacional. Podríamos preguntarnos porqué crear este centro y no un museo del cine “tradicional”...



[EYE, Instituto de Cine Holandés, Ámsterdam.](#)

Veamos también algunos ejemplos de otros continentes, por ejemplo el **Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken**, de Buenos Aires (Argentina). Creado en 1971 para la protección de la cinematografía nacional promocionados desde el propio gobierno y partiendo (nuevamente) de una colección particular. Ha tenido varias sedes pero en 2011 se realiza su reapertura definitiva (hasta día de hoy) en un edificio histórico en el barrio de la Boca, quedando totalmente integrado en las rutas culturales y turísticas tanto de la ciudad como del país. La colección objetual es muy potente, no tanto en número de objetos como en su calidad y cuidado, dentro del ámbito latinoamericano, muy rica sobre todo en patrimonio documental impreso y filmografías. No dispone de un programa de actividades pero si realiza eventos puntuales o concertados complementando las visitas a la exposición (centrado sobre todo en público escolar). Está

incluido en la red de museos de Buenos Aires. Es, sin duda, el más conocido internacionalmente del ámbito iberoamericano.



[Museo Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires](#)

Queremos mencionar también en este apartado el **Museo del Cine Mexicano** (México). En 1982 hubo un terrible incendio en la Cineteca Nacional de México que destruyó un 90% de lo que fueron anteriormente sus fondos. Ya entonces había proyecto para crear un museo nacional del cine, pero ante lo ocurrido el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) tomó la decisión de centrar sus esfuerzos en la recuperación de lo que fuera la mayor filmoteca del país. El Instituto Mexicano de la Cinematografía (Imcine) lleva anunciando su apertura oficial desde 2010, con una renombrada exposición inaugural sobre la Revolución Mexicana (cine revolucionario como primer evento oficial), sin saber entonces cual sería la ubicación, al menos, de su sede principal, salvo que estaría en Ciudad de México. Se firmó y aceptó un proyecto a principios de ese año (2010) y en ese momento se le otorgan las funciones de Cineteca Regional y museo. Para la creación de este “museo” se parte de la suma de varios archivos privados de gran entidad (los Toscano, los Casasola y el de los Hermanos Alba, entre otros, fotógrafos y protocineastas). Institución “en construcción” aún a día de hoy, como su página de internet; si bien, tanto para

el 80º aniversario del cine sonoro mexicano (2011) como para el 75º (2006), aunque en distintas situaciones en lo referente al estado de creación del museo, participó en los eventos con exposiciones y dotación material. Ello ejemplifica su labor incluso antes de la inauguración oficial de su sede.⁶⁹

Y cerraremos nuestra breve revisión de algunos “museos de cine” con el indispensable **Museum of the moving Image**, Nueva York (EE.UU.). He aquí el paradigma internacional del “museo del cine”, lo que el público parece esperar a juzgar por su número de visitantes. Está abierto desde 1988 (no interrumpidamente, si bien su actividad como institución no ha cesado desde entonces) sobre el complejo que antes fueron los Astoria Studio Complex. Su temática se centra, como no, en la cultura americana y el sistema expositivo, como el modelo museístico, son puramente “americanos”.

En su exposición, *Behind the screen* se supera cualquiera de los planteamientos vistos hasta el momento en cualquier otro museo del cine del mundo, no sólo por su temática (superando los límites del precine o el cine antiguo o primigenio y llegando hasta las últimas tecnologías, avances y producciones del mundo audiovisual) sino por su puesta en escena que es, ante y sobre todo, de interactividad pura. Dentro de sus actividades, la creación es uno de los valores en alza: se permite al visitante, filmar, doblar, escribir guiones, realizar animaciones,... Todo ello además de las proyecciones, demostración *in situ* de las maquinarias y tecnologías, o las visitas organizadas a distintos niveles y en distintos idiomas. Sus programas educativos prestan especial atención al público infantil, pero tienen propuestas para todo tipo de usuarios, siendo la meca (de obligada peregrinación) para todo amante del celuloide.

Su sistema de donaciones es exigente, si bien su política de adquisiciones es muy competitiva: tiene unas tarifas preestablecidas y un sistema “de pujas” en

⁶⁹ Su director actual, Pepe Romay, ha sido muy gentil en comunicarnos que actualmente todavía no tienen sede física definitiva como museo, si bien funcionan como institución para eventos puntuales y gubernamentales o para facilitar el material a la investigación.

el que cualquier persona puede participar e insisten en que “esto no es un negocio” (frase que, por otra parte, demuestra todo lo contrario).

Para el conocimiento en profundidad de esta institución podríamos dedicar páginas y páginas, pero también podemos resumir diciendo que no tiene nada que ver con cualquier otro de los denominados “museos del cine” conocidos a día de hoy, y que cualquier nueva creación de este tipo de instituciones debería tenerlo muy en cuenta.



Museo Moving Image de New York



Artículo de Barbara Celis, 22 de enero de 2011*

"En el país de las maravillas del cine
Reabre en Nueva York la mayor colección de objetos sobre películas

Dustin Hoffman dando saltitos alrededor de John Voight Manhattan abajo en *Cowboy de medianoche* (1969); los pandilleros de *Warriors* (1979) atravesando la ciudad convertida en una enorme emboscada o el deslumbramiento de Carole Lombard al contemplar por la ventanilla la línea de los rascacielos en *La reina de Nueva York* (1937). Plató de centenares de películas, la ciudad suma ahora a su oferta el aliciente cinéfilo del Museum of Moving Image (Museo de la Imagen en Movimiento). Esta institución, creada hace ya tres décadas, reabrió sus puertas este mes tras una ampliación y lavado de cara que acercan un poquito más Astoria, en Queens, al siglo XXI y la historia del cine al ciudadano.

Diseñado por el arquitecto alemán Thomas Leeser, el interior de la sede, con casi 9.000 metros cuadrados, tiene un aire inconfundible a *2001: odisea en el espacio*. "Ya no están ustedes en Astoria. Están en el país de las maravillas de las películas", proclamó durante la presentación a la prensa la directora del museo, Rochelle Slovin.

El museo alberga la mayor colección del planeta de objetos relacionados no solo con el cine, sino con la historia de la imagen en movimiento. Se trata de más de 130.000 artefactos que constituyen el corazón de la única institución de Estados Unidos dedicada a explorar el arte de la pantalla en todas sus formas: televisión, videojuegos e imagen digital. Aunque, el grueso de la colección, titulada *Behind the screen*, la componen objetos relacionados con el cine. Pueden verse desde la cabeza original del Chebwacca de *La guerra de las galaxias* a una serie fotográfica que muestra la transformación de Orson Welles en *Ciudadano Kane*, los planos de los sets de *El silencio de los corderos* y memorabilia para cinéfilos irredentos como los guantes que utilizó Robert de Niro en *Toro Salvaje* o los zapatos de Ed Harris en *Pollock*.

La colección tiene más de 6.000 piezas relacionadas con las primeras décadas del celuloide, incluido un corto de Thomas Edison, y también ofrece varios espacios interactivos en los que se pueden doblar películas clásicas con la propia voz, hacer *flipbooks* con la propia imagen o incluso jugar con los efectos especiales de clásicos del cine. También es posible probar los primeros videojuegos que salieron a la calle en los setenta o pasearse entre las primeras piezas de *merchandising* cinematográfico, que se remontan a 1915, cuando se vendían cajas de belleza con la imagen de Gloria Swanson dibujada sobre ellas.

El museo alberga una sala de proyección de estética galáctica (todos los días tiene programación), otra más pequeña, y diferentes espacios abiertos concebidos para la imagen en movimiento. "Eso es lo que queríamos capturar, lo efímero de la imagen que se mueve y por eso la arquitectura trata de incorporar lo más característico del cine: el movimiento en sí mismo", asegura el arquitecto Leeser, a quien se le pidió que también creara un espacio para el videoarte. En él, seis artistas como Bill Viola o Cao Fei presentan instalaciones donde se difuminan las barreras entre arte, imagen digital e interactividad. Entre los invitados también está el español Pablo Valbuena, un arquitecto de Madrid que presenta *Augmented Sculpture*: un edificio-escultura al que unas proyecciones de luz le van quitando y poniendo *la piel*, creando un inquietante efecto animado.

*En: http://elpais.com/diario/2011/01/22/cultura/1295650805_850215.html

2.1.3.2 Museos de cine en España

Una vez visto de forma muy general el panorama internacional de lo que consideramos “museos de Cine”, y comprobado que no todas estas instituciones son verdaderamente museos, hemos de remitirnos al panorama nacional. Los pocos ejemplos españoles son variados y (si se nos permite) “variopintos”, e incurrir en la imprecisión del uso del término “museo” en algunos ejemplos como constataremos.

2.1.3.2.a) Museo del Cine de Gerona. Museu del Cinema – Col·lecció Tomas Mallol.

Para comenzar este apartado hemos de recordar que este es el único Museo del Cine de España, como tal institución, aunque ya hemos visto que en este afán por poner en valor ciertas colecciones se emplea el término “museo” con cierta ligereza.

La ubicación del museo, en un edificio municipal en pleno centro de Gerona y de gran envergadura, lo hace uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad, si bien queda fuera de los habituales tour-operadores centrados en “la cultura del sol español” pero bien conocido por todos los catalanes y los asiduos al turismo cultural. Incluido en la red de museos locales a todos los efectos, resulta uno de los lugares más visitados; eso no nos ha de extrañar ya que todo el centro urbano, especialmente en el casco antiguo (ruta turística) está invadido por banderolas que lo anuncian, siendo esta la campaña publicitaria más efectiva de este estilo que hemos podido ver a día de hoy. Sin embargo, en su presentación al público (que aún no lo ha visitado o conocido) sigue apareciendo como una “colección de aparatos antiguos”: muy etnográfico, muy “local”, sin llegar a exponerse su verdadera y compleja naturaleza.



Portada del Museu del Cinema, Girona

Inaugurado el 8 de abril de 1998, es el primer museo de estas características en España. Tiene su origen en una colección particular propiedad de Tomás Mallol (nacido en 1923) y la pasión de este por el cine, manifestada también como cineasta amateur. La colección personal se inicia en los sesenta y es “responsabilidad total” de Mallol hasta 1994 cuando el Ayuntamiento adquiere esta colección con el objetivo de fundar el museo. Hemos de comprender el enorme esfuerzo realizado por Mallol y revalorizar su actitud, no sólo coleccionista sino conservadora, de este Patrimonio Cultural.

Es un museo y como tal tiene su estructura, organización y objetivos. Su discurso abarca todo el universo de las imágenes en movimiento y los espectáculos visuales, donde el Cine es su máxima expresión. Aquí, por tanto, el pre-cine es tan importante o más como el periodo de vida del Cine (desde la llegada del cinematógrafo), al igual que lo son las últimas tecnologías. De hecho, centran en él su colección (al menos la primigenia), con lo que resulta ideal para conocer todo lo que históricamente llevó a la aparición del Cine, no sólo en nuestro país si no a nivel europeo. Se explota el concepto de “la arqueología del cine”. Como buen museo tiene su pieza del mes, a la que dedican mensualmente especial atención desde su programa de difusión y actividades.

TOMAS MALLOL como cineasta amateur realiza en 1956 “El pastor de Can Sopa”, y el mismo año será director de fotografía en “Su propio destino”, coproducción italo-española . Defensor de la libertad artística del cine amateur, funda la UCA (Unión de cineastas amateurs) en Barcelona. Realiza 31 cortos (hasta 1977) con varios premios internacionales, pero es sobre todo valorado por su plasticidad y perfección formal, casi experimental.



En esta foto, recibiendo el premio LiberPress 2011 a su encomiable labor como recuperador de la memoria cinematográfica.



Interior del Museu del Cinema

Interior del Museu del Cinema



La colección tiene aproximadamente 20.000 “unidades” (denominadas así desde la institución comprendiendo objetos de muy diversa naturaleza material y conceptual). No se da una limitación al Patrimonio Fílmico (propio de la filmoteca) si bien goza de un archivo propio bastante interesante y creciente. Es un museo “de las imágenes”, y como tal muestra muchas similitudes con los museos de técnica (óptica, iluminación, sonido, películas y fotografía y su captación y reproducción, etc.).

La noticia de prensa* que ahora reproducimos literalmente sobre los 13 años del museo, resulta bastante esclarecedora sobre el funcionamiento de esta institución:

“El Museo del Cine de Girona registra casi 870.000 visitantes en trece años

El Museo del Cine de Girona ha presentado este martes su programación para el primer trimestre de 2012, una acto que ha servido también para analizar los trece años de funcionamiento del centro (1998-2011), que ha registrado en este tiempo un total de 866.308 visitantes. Según una nota de prensa del Ayuntamiento de Girona, es un buen balance del conjunto de la programación y de las propuesta realizadas en el equipamiento, ya que en estos años se han organizado 46 exposiciones y 1.120 actividades temporales. Estos datos, más el 8,67 de nota media de valoración de los usuarios del museo este último año, ponen de manifiesto la buena aceptación de la oferta presentada, según el consistorio. También cabe destacar el servicio pedagógico que ofrece el museo desde 2009, ya que desde su puesta en marcha dicho servicio ha recibido 276.323 usuarios. En relación a la programación del primer trimestre de 2012, destaca la nueva propuesta mensual permanente de 'En curt', una cita que recogerá una radiografía de los mejores cortometrajes actuales. La programación del Museo del Cine pretende completar la oferta cinematográfica de la ciudad y proponer una oferta a diferentes públicos”.

*<http://www.20minutos.es/noticia/1261604/0/> [consulta 20 noviembre 2011]

La colección se podría organizar en los siguientes 10 bloques temáticos: proyección de sombras (como origen remoto de la colección), espejos y

anamorfosis (estudios fundamentales y primitivos de la óptica), linternas mágicas (como ente propio), captación de imágenes (cajas oscuras, cajas ópticas y principios de la fotografía), la imagen en movimiento (primeras animaciones por efecto Phi o persistencia retiniana), hacia el cinematógrafo (centrado en el aparato Lumière), las herramientas del cine (primeros años de filmaciones, centrado en la evolución de cámaras y proyectores), cine amateur (la revolución de las “cámaras de mano” y la democratización de la práctica cinematográfica; los formatos alternativos) y cine infantil (o cómo acercar el cine a los niños).

Es miembro del ICOM y posee una página web muy completa y perfectamente actualizada. Disponen de un servicio pedagógico completo con una programación impresionante: participa, bien organizando bien colaborando, en múltiples ciclos, seminarios y actividades varias (actividades temporales), interaccionando con el Cine Truffaut como sala de exhibición. Disponen de un *Club de Actores* (Club d'Actors del Museu del Cinema), que por ello tiene acceso a la videoteca del Instituto de Estudios del Museu del Cinema. Es una forma diferente de plantear el habitual grupo de “amigos del museo”.

En el servicio educativo participan *Educ'art*, Salvador Angel, *Cinètic*, *Barn Media Kunskap* y Joanot Cortés, e interaccionan con el programa Indika de Diputació de Girona. Está orientado principalmente al público infantil, en concreto al escolar de distintas edades. Dentro del Instituto existe también una selección de películas como “servicio a las escuelas” (para prestar) donde las películas se acompañan de materiales didácticos dentro de actividades ya diseñadas (compaginable con las visitas programadas).

Denominan Instituto de Estudios del Museo a la sección dedicada a la investigación: “El Instituto de Estudios del Museo del Cine fomenta la investigación y el conocimiento especializado en el arte y la técnica del cine y la imagen. Pretende ser un centro de consulta e intercambio de información, promover proyectos de investigación a partir del fondo del Museo y en los campos de historia del cine, precine, cine y educación y música de cine; generar y potenciar actividades de formación, publicaciones e iniciativas de

carácter diverso dirigidas a un público especialista o interesado”.⁷⁰ Y comprende biblioteca, hemeroteca, videoteca, fonoteca, bases de datos (sobre los fondos del Museo) y un punto de información general sobre actividades vinculadas al fenómeno cinematográfico en general. Ello se completa con una serie de seminarios propios o traídos de otras instituciones y publicaciones tanto propias como presentaciones de libros.

Instalaciones del Museo del Cinema: sala de proyecciones final



La tienda merece casi un apartado para ella sola: no solo comercializa reproducciones de las piezas vistas (sobre todo aparatos del pre-cine) sino que tiene una colección de películas y libros apasionante.

Podría llamarse *Museo del (espectáculo) Visual* o *de la Imagen*, donde el Cine es colofón y conclusión (reiteramos) no tema único o central. Y sin embargo, todos los integrantes de su colección podrían ser considerados Patrimonio Cinematográfico dentro de un discurso de desarrollo tecnológico. Podríamos

⁷⁰ Cita extraída del propio catálogo del museo.

definirlo como *Centro cultural de la imagen* por lo variado y estructurado de sus actividades, su plan abierto, su interacción con el público, etc. No se limita a la colección permanente y visitable, sino que ello es una de sus propuestas entre otras tantas. Como en muchos de los museos catalanes, el museo no es tanto la colección como la actividad y los servicios didácticos son primordiales, sobre todo los orientados al público escolar.

Instalaciones del Museu del Cinema: mediateca



Hablemos ahora de la experiencia que supuso nuestra visita.⁷¹ Acompañados por un grupo de visitantes desconocidos,⁷² realizamos una visita “normal”

⁷¹ Hemos visitado todas las instituciones nacionales que en este texto se mencionan (como apuntamos en la metodología seguida en el proceso de investigación), y en algunos casos esta visita se ha realizado en compañía de grupos de escolares u otros colectivos especiales. En estos momentos nos interesa reflejar los datos e impresiones obtenidos en la primera visita al Museu del Cinema, si bien esta hubo de repetirse posteriormente por otros motivos y ya con clara orientación investigadora.

infiltrados entre ellos para poder disfrutar de la experiencia al margen de la investigación y recoger las opiniones del resto de los usuarios. En la planta baja, en la entrada, encontramos una sala diáfana decorada con elementos que nos envuelven en el concepto del Cine propio del imaginario colectivo generalizado y donde la tienda, con sus “tesoros”, capta rápidamente nuestra atención; muchos de los visitantes no pueden resistirse y acuden a ella hipnotizados.

En la recepción se nos atiende cortésmente, y es de destacar la adecuación a los idiomas de los visitantes: atención en castellano, catalán, inglés y francés desde primer momento; después apreciamos que toda la pandería venía en las cuatro lenguas mencionadas. En lo que parecen latas metálicas para rollos de película gigantes y con cierto brillo espejo, se abren unas puertas (antes perfectamente camufladas) y que dan paso a la sala de proyecciones del audiovisual de introducción (que nosotros escuchamos en castellano, pero se nos indicó posteriormente que se podía proyectar en distintos idiomas). El interior de esta sala es oscuro y se vuelve totalmente negro al comenzar la proyección, en tres pantallas consecutivas haciendo una panorámica muy atractiva y cómoda de seguir. El contenido es claro y atractivo, a modo de introducción de lo que veremos pero con una redacción bastante poética, y cierra con la siguiente frase: “El cine es sólo un trozo más de una gran película (...) donde han vivido siempre los sueños de las personas”.

Tras esto subimos a la tercera planta en un ascensor, y se nos indicó que debíamos ir bajando las distintas plantas para seguir la exposición. Posteriormente supimos que esta misma bajada se puede realizar en ascensor igualmente para personas de movilidad reducida que así lo soliciten. En la tercera planta comienza nuestro recorrido por el mundo de las imágenes y su “captura” y animación con las sombras chinescas.

⁷² La realización de las visitas a museos como “visitante anónimo” (no como experto o investigador, sino siguiendo una dinámica que efectúa el público habitual) se hizo siempre acompañada por un pequeño grupo de personas conocidas dentro de un grupo mayor de visitantes (en este caso éramos 6 de 17) de distintas edades y condiciones culturales, para poder observar y contrastar sus experiencias, como indicábamos en la metodología de trabajo general.

Desde los primeros paneles apreciamos varios factores que queremos resaltar: hay mucha información y el público puede elegir lo que leer, ya que está en varios niveles y las cuatro lenguas que antes ya hemos reseñado (catalán como principal – mayor tamaño y ubicación superior- y castellano, inglés y francés en un segundo plano –tres columnas verticales bajo el texto principal a menor tamaño-). Hay música ambiental instrumental folklórica catalana, ayudando al aura de “antigüedad”, si bien en el recorrido encontramos varios audiovisuales, algunos con discurso hablado (llegan a apreciarse ambos a la vez, pero no a solaparse o interrumpirse); esta ambientación no sólo acompaña sino que no distrae del discurso. Las piezas expuestas son muchas, muy cuidadas y acompañadas por material explicativo y contextualizador (como decíamos a varios niveles): cartelas, textos cortos, textos de desarrollo concretos para piezas más complejas y paneles de gran tamaño. Este sistema (pequeñas salas audiovisuales, animaciones, paneles e información escrita y reproducciones de los objetos expuestos para poder tocarse y apreciar su funcionamiento) se repetirá en toda la exposición a propósito de los objetos expuestos y temas planteados en cada momento.



Durante las visitas al museo



Durante las visitas al museo

Pasamos a la sección de la “leyes de la visión y percepción” y nos introducimos en una cámara oscura. En este momento nos damos cuenta de los cambios en la iluminación que venimos efectuando desde la entrada en el museo y que hasta el momento no nos han causado la menor molestia, siendo un correcto ejemplo de adecuación inconsciente para el visitante⁷³. La recreación de los principios de la cámara oscura con imágenes reales del exterior del museo “en directo” resulta más atractiva a los visitantes de lo que podíamos imaginar a priori. Luego pasamos a los “efectos ópticos” con muchos juegos de iluminación y espejos, volviendo a desatar una euforia en el usuario mayor de la que esperábamos. Para terminar la tercera planta llegamos a la captación de la imagen como la conocemos y la aparición de las primeras cámaras y la fotografía.

Bajamos a la segunda planta donde comenzamos con la animación de la imagen, con muchos más elementos interactivos y proyectores demostrativos. Luego para ilustrar el primer cine, mini-salas nos recuerdan o rememoran lo

⁷³ Aprovechamos para mencionar que también los factores de temperatura y humedad (climatización) han cambiado desde el inicio de nuestra visita sin que nos hayamos percatado. Esta evolución y adecuación será constante en la visita, y sólo al final de la misma notaremos cierta sensación de calor, humedad y “espacio cerrado”, acompañando al cansancio propio de la saturación post-visita.

que fueron las primeras proyecciones (una dedicada sólo a los Lumière y la primera sesión; otra sólo a Méliès y los FX). También hay un espacio especialmente dedicado a los primeros experimentos del sonoro y las sincronizaciones del sonido. La evolución histórica de los objetos y temas aquí expuestos es más rápida y ágil: cine mudo, grandes clásicos, etc... y un espacio reservado a la figura de Tomás Mallol como cineasta y coleccionista. Para cerrar esta sección y esta planta, llegamos a un espacio con aspecto similar al de una sala de proyecciones actual (muy simpático el detalle de poner “sillones de director” como asientos para el visitante en vez de los que venía poniendo en las proyecciones anteriores, haciendo partícipe de una forma sutil o poética al usuario). En ella hay un audiovisual que funciona permanentemente (en bucle) sin audio (sólo imágenes) que ilustra la evolución del mundo de las imágenes en movimiento tocando temas como animación, documental o noticiero, comercial o anuncios, paisajes y naturaleza, actores e iconos del gran cine, y cerrando una selección de imágenes míticas para la historia del Hombre y del Cine. Este audiovisual fue realizado en 1999, dirigido por Chuck Wokman, y cedido por Kodak para la “inauguración del museo”.⁷⁴

Bajando, en la primera planta llegamos a la sección de cámaras de mano y amateurs o domésticas y a la (inevitable) sección de juguetes animados o de animación, algo muy habitual en todas las colecciones vinculadas a estos temas. Aquí un pequeño espacio (panel explicativo y pequeña vitrina) está dedicado a otra figura local, Juan Ribas Bonet, como dibujante de pasquines, carteleros de mano y programas. En esta planta tenemos también la mediateca resultando la zona de atención al público escolar en las visitas organizadas para ellos, así como la entrada al Institut y la sala de exposiciones temporales (ambos no visitables en la visita de público habitual); las escaleras que nos bajan nuevamente a recepción son las mismas que habitualmente emplean los usuarios de estas instalaciones.

⁷⁴ Si nos fijamos en las fechas, el museo estaba abierto meses antes de la entrega de este audiovisual; esto se debe a los normales cambios expositivos y adecuaciones que sufrió el museo en sus primeros años. Kodak tenía elaborado este audiovisual para otros usos, y de hecho es “muy similar” al empleado hasta hace muy poco en el Museo de la Imagen de Nueva York.

La experiencia del Museu del Cinema es más que recomendable y no podemos terminar este apartado más que diciendo que, para ser el único museo del cine que tenemos en el país, tiene una calidad, compromisos y posibilidades de futuro que nada tienen que envidiar a los ejemplos del extranjero.

2.1.3.2.b) Colección Carlos Jiménez- “Museo del cine”

El denominado “museo del cine” se encuentra en Villajero de Salvanés, en Madrid, si bien en estos momentos vamos a plantearnos si realmente debemos llamar Museo a esta institución. Se trata de una colección particular muy voluminosa (más de 500 proyectores y cámaras, más de 22.000 documentos – afiches y similares- y un “número indeterminado de piezas” según sus propias palabras),⁷⁵ que se anuncia como el “primer museo del cine profesional en España”.⁷⁶ La colección se divide en precine (de 1640 a la llegada del cinematógrafo) y cine hasta “nuestros días”. Encontramos una justificación en su comparación con el Museu del Cinema ya que éste centra su proyecto museográfico en la imagen y el “museo”-colección de Carlos Jiménez en los aspectos cinematográficos en sí.

Este coleccionista ha vivido por y para el cine desde su infancia y desde muy diversas experiencias: es uno de esos personajes que resultan vitales para la historia del cine en nuestro país fuera de las figura del director, el productor o el actor. En 2006 recibió el premio a la Mejor Labor de Difusión del Cine en España por la revista Cineinforme y la Federación de Empresarios de Cine de España.

Desde 1993 comienza el reconocimiento nacional y las exposiciones temporales; poco tiempo después instala en Tabernas el Museo del Cine:

⁷⁵ El contacto con Carlos Jiménez y su institución durante el último año ha sido constante, siendo él mismo quien nos proporcionó la mayoría de la información de la que partimos para la redacción de este texto.

⁷⁶ Esta institución ha aparecido en numerosos recortes de prensa y medios de comunicación, incluidos los informativos de RTVE (véase la noticia emitida el 8 de enero de este año [consultable en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/td1-museo-cine-080112/1289312/> ; fecha de consulta 20 de noviembre de 2011]), donde se anuncia su inauguración el martes 10 de enero de 2012, cosa que no pasó de un mero hecho simbólico.

pequeña colección con exposición permanente, de la que hablaremos en posteriores apartados, siendo en aquel momento conocido como “primer museo del cine en España” en el Banco el Paso. En su página web ensalzan la capacidad de esta enorme colección para “crear museos”. Con sus exposiciones se han inaugurado el Palacio de Congresos de Peñíscola o el Centro de interpretación del Cine de Asturias; también ha participado en Fitur, Expocine, el Palacio de Bellas Artes de Madrid, la Mostra de Venecia, el Festival de Cine europeo, la Semana de Cine Costa del Sol, etc.

Y ha creado dos exposiciones itinerantes que recorren España:

- “Orígenes y nacimiento del Cine”: donde el nombre ya lo dice todo. Con dos versiones, la extendida y la de espacios reducidos, adaptándose a las necesidades y posibilidades de las entidades contratantes.
- “Exposición de carteles cinematográficos”: organizados por paneles y reclasificados por temáticas generales, también adaptable a los espacios visitantes.

Estas propuestas expositivas llevan un montaje básico que a día de hoy resulta en ocasiones “anticuado” y su estado físico no es del todo el deseado, sobre todo en la panelería; su mantenimiento es básico, con lo que se reponen o cambian los paneles puntualmente cuando va a realizarse una exposición que así lo precise, pero mientras permanecen en la sede de Villajero están prácticamente desatendidos. Su organización interna ofrece un total de “50 exposiciones diferentes”, esto es, que el propio Carlos Jiménez propone 50 modelos de exposición adecuándose a las necesidades del usuario que las requiera contratar.

El "Museo del cine" fue oficialmente inaugurado el 10 de enero de 2012 con una serie de actos y eventos, aunque su actividad se inició años antes. Sin embargo, seguimos sin poder considerarlo un museo como tal, ya que sigue sin poseer una estructura institucional definida ni un plan museológico. Si quedó, desde ese momento, abierto al público (aunque su actividad en los primeros meses fue muy irregular en este sentido), y por tanto ha llegado a celebrar su aniversario de apertura, como vemos en el siguiente artículo publicado en su sitio web.*

"EL MUSEO DEL CINE CELEBRA SU PRIMER ANIVERSARIO

Ha pasado ya un año desde que el 10/01/2.012 se inaugurara el Museo del Cine en Villarejo de Salvanés y entonces, pudimos comprobar que fue uno de los mayores acontecimientos culturales y mediáticos del 2.012, y el mayor que ha tenido esa población desde que, en 1.965, el legendario corredor ciclista Mariano Díaz ganara el Tour del Porvenir.

Los primeros en volcarse sobre el acontecimiento fueron los medios de comunicación que llenaron telediaris y páginas de periódicos, incluso realizaron retransmisiones por canales internacionales. Así pues a Villarejo de Salvanés le corresponde el honor de haber sido la cuna del primer Museo Tecnológico y Profesional del Cine de España, y así podrá comprobarse en todas las hemerotecas.

Desde entonces hasta la fecha, se han contabilizado doscientas apariciones públicas que, unidas a las realizadas con anterioridad a través de la exposición itinerante de su director y propietario Carlos Jiménez, suman quinientas ochenta. Esta enorme repercusión mediática sobre los orígenes del 7º. Arte ha favorecido mucho la actividad y explotación del Museo que se está llevando de manera estrictamente privada.

Desde el pasado año, el Museo del Cine se ha convertido en un gran atractivo cultural, turístico y de ocio, y un gran difusor de la cultura del cinematógrafo.

Atraídos por sus exposiciones, ha sido visitado por actores y directores de cine, operadores, y presidentes de asociaciones o federaciones cinematográficas.

No se han hecho esperar Universidades como S. Pablo C.E.U., Complutense de Madrid, Carlos III, Rey Juan Carlos, Universidades de Mayores, etc, de las que profesores y alumnos han visitado el Museo para enriquecer sus conocimientos.

Algunos de los visitantes, a nivel particular, han grabado videos que después han colgado en Internet, pero destacamos los rodajes de documentales que han tenido lugar durante este tiempo.

Se han celebrado reuniones de empresas, e incluso algún Cineclub ha llegado con un trofeo bajo el brazo para entregar a su director.

Familiares de operadores han elegido el Museo hasta para celebrar cumpleaños pero, sobre todo, al Museo llegan Asociaciones Culturales que, mediante los paquetes turísticos que se ofrecen, también visitan el resto de monumentos de esa población para terminar degustando los manjares de la tierra..

Impresionados por el contenido del Museo, varias empresas o particulares le han donado material cinematográfico, a destacar los proyectores del Cine Alba de Madrid -1.941- y la cabina de proyección Showscan que había sido instalada en la Exposición Universal de Sevilla -1.992- en el Pabellón de la Naturaleza.

Por último, las visitas mas pintorescas e impactantes han sido las protagonizadas por concentraciones de coches – "Amigos del Mini", "Amigos del Ford Capri" "Asociación Española de Clásicos Deportivos" con los campeones de España en Rally Clásicos- que, con sus impresionantes coches, han engalanado las calles adyacentes.

Impresionante, extraordinario o espectacular, son los términos mas comunes estampados en el libro de firmas por los visitantes.

En consecuencia, el visitante del Museo suele ser de un nivel cultural medio/alto que, generalmente, ha visitado muchos más. Así es cómo el Museo del Cine se ha convertido en una extraordinaria maquinaria publicitaria y propagandística del cine y del lugar que le acoge.

La difusión de la historia del cine que entrañan las exposiciones que allí se muestran, y el descubrimiento de algo tan inédito para profesionales y no profesionales, constituyen una muy importante fuente cultural cinematográfica que educa a jóvenes y mayores en favor del espectáculo cinematográfico."

2.1.3.2.c) Otras musealizaciones *in situ*: La casa del Cine, Almería

Como comentaremos en el siguiente apartado,⁷⁷ el Cine “dio de comer” a gran parte de la población almeriense durante muchos años. Por ello hemos escogido uno de sus ejemplos de “musealización *in situ*” para exponer como una provincia afronta el hecho cinematográfico como parte de su Patrimonio Cultural y oferta turística de distintas maneras.

El “Museo” fue inaugurado el 15 de enero de 2011 en la Finca de Santa Isabel, llamada también Cortijo Romero, casa de Balmes o Casa de la Torre. En la prensa se anunció como “museo del cine almeriense” en varias ocasiones antes de su inauguración, sobre todo los años anteriores a la creación del proyecto definitivo como un plan de futuro; pero se trata de una puesta en valor *in situ* de un elemento vinculable al Patrimonio Cinematográfico con recursos museísticos y expositivos y no de un museo como tal. Finalmente, el proyecto de restauración del palacete y museográfico recayó en Ramón de Torres. Y es, ante todo, un recurso (reclamo) turístico, del cual las autoridades almerienses han hecho gala.

La casa es un palacete de finales del siglo XIX perteneciente a la familia Balmes, adquirida por el Ayuntamiento en 1991 (ante su mal estado) para recuperación del lugar donde en los años sesenta y setenta se alojaron personalidades del cine, desde Clint Eastwood hasta Brigitte Bardot, y otras personalidades mediáticas como John Lennon. Este último personaje ha sido el filón definitivo para su recuperación, ya que captaba la atención del público potencial hasta el punto de conocerse el lugar popularmente como “el cortijo de los Beatles”. Su recuperación se plantea más como centro cultural, si bien sus instalaciones muestran, a modo de exposición, elementos cinematográficos y musicales vinculados a los personajes que por esta casa pasaron. La casa se compone de un centro documental del cine, un salón de actos, espacios expositivos y de “difusión cultural”, jardín y las distintas salas-estancias con

⁷⁷ En él veremos instituciones y empresas vinculadas con el ámbito cinematográfico pero fuera de los museos.

Reproducimos el primer párrafo del artículo de Marta Soler para el periódico *Ideal Digital** sobre el tema:
"El cortijo de los Beatles es ahora museo de cine.

John Lennon compuso 'Strawberry fields forever' en la casa almeriense que alojó a Peter O'Toole y Yul Brynner.



A 2.000 kilómetros de su Liverpool natal, en Almería, una ciudad casi inexistente en los mapas hace 40 años, John Lennon encontró la inspiración para componer *Strawberry fields forever*, inicio de la producción de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, considerado durante décadas el mejor disco de pop-rock, aunque el tema no se incluyó en este álbum sino que entró en el siguiente, *Magical mystery tour*. Su inspiración fue la vivienda en la que se alojó en otoño de 1966 durante el rodaje de *Cómo gané la guerra*, de Richard Lester. Los huertos y frutales de esta casa palaciega del siglo XIX -conocida como Cortijo Romero-, a las afueras de Almería, le recordaban el parque del orfanato del Ejército de Salvación en Liverpool, en el que jugaba durante los veranos de su infancia, y que tenía por nombre Strawberry Field. El Cortijo Romero ha tenido muchos más huéspedes: David Lean, Sam Spiegel, Alec Guinness, Peter O'Toole o Yul Brynner se alojaron allí, pero de sus estancias, a diferencia de la de Lennon, no quedaron recuerdos. La habitación donde dormía el *beatle* se ha transformado en la Sala John Lennon, epicentro de la Casa del Cine, inaugurada ayer, un centro cultural que pretende rendir homenaje a las personas que hicieron posible el esplendor cinematográfico experimentado en Almería en la década de los sesenta. (...)"

Ello nos da una idea de cómo son tratados estos temas en la prensa y del potencial de atracción turística que poseen sobre un público general bastante interesado en la cultura que le es coetánea y cercana. Por ello, el éxito a corto plazo de estas instalaciones resulta tentador para cualquier iniciativa cultural, si bien generalmente no se ejecutan planes consecuentes con la responsabilidad que conlleva crear este tipo de "museos".

**elpais.com/diario/2011/01/16/cultura/1295132402_850215.html

nombres correspondientes a las temáticas planteadas (incluido el baño de Lennon).

Inaugurado (oficialmente) el 15 de enero de 2011, aunque no posee todavía página web ha salido en la prensa local numerosas veces, se anuncia en el site del Ayuntamiento de Almería y se ha incluido en los itinerarios turísticos locales con bastante éxito y demanda. Sin embargo, para ser una instalación tan reciente, su funcionamiento ha sido bastante irregular y ha acusado “problemas” en sus instalaciones derivados de una musealización más aparente que efectiva.⁷⁸

Al conocer instituciones como esta, no podemos evitar recordar la frase (a nuestro juicio no muy acertada) de Santi Giró: “A la museología en el cine la llaman guión, en arquitectura programa, en la cocina receta o menú, en moda tendencia, en economía plan, en los viajes itinerario, en las relaciones de pareja promesa, en filosofía, ocasionalmente, contenido”.⁷⁹

Cuando la “musealización” es una mera excusa para el desarrollo de un proyecto de diseño, se imponen criterios y modos de actuación que, en ocasiones, buscan más el resultado estético que la dotación de contenido reales. Por ello también encontramos “museos” que no lo son, pero lo aparentan.

OTRAS MUSEALIZACIONES *IN SITU*:

El Centro Buñuel de Calanca (CBC)

Ubicado en el Palacio de Fortón-Cascajares, en Aragón, fue creado con motivo del centenario del nacimiento de Buñuel y dentro del marco de revalorización turística de Teruel. Inaugurado en febrero de 2000, su exposición permanente no se abrió hasta 2003. Además de esta exposición posee mediateca y otras salas auxiliares y servicios, habiendo participado de varias exposiciones temporales; la última de ellas (hasta julio de 2012) ha sido “Manto de sueños perdidos. Obra de Pedro Avellaneda”. Se trata de un centro moderno, que gusta de las nuevas tecnologías y que explota la ideas de “artista aragones” en un claro enfoque turístico; esta no es una casa museo sino un centro de interpretación y cultural.

⁷⁸ Una reciente avería en los recursos audiovisuales causó su temporal cierre, pero su alcalde (Ramón Fernández-Pacheco) tardó poco en emplear los medios informativos y de comunicación (prensa local) para dejar constancia de su preocupación. Y, es que, la Casa del Cine es la actual “niña mimada” del turismo almeriense.

⁷⁹ GIRÓ, Santiago “La musealización del patrimonio industrial desde el punto de vista del diseño” *Jornadas de Patrimonio Industrial (Actas)*, Zaragoza: ed. Gobierno de Aragón, 2010, pp. 119.

2.1.3.3 Museos de arte contemporáneo y cine

El Cine entendido como *Séptimo Arte* ha entrado en los museos de diferentes maneras a lo largo de su breve historia, al margen de los denominados “museos de Cine”. Hemos de dedicar un pequeño espacio a la aparición del Patrimonio Cinematográfico en los museos de arte contemporáneo, centros de arte u otros museos, si bien no siempre ha sido comprendido como tal sino como manifestación artística (principalmente) o tecnológica (de un modo menos extendido) contemporánea. No es este el objeto de nuestra tesis, pero el tema condiciona sin lugar a dudas, la percepción del espectador o visitante del Cine dentro del ámbito museístico, y por tanto las apuestas expográficas conocidas y actuales.

Ya en las Exposiciones Universales de finales del s.XIX y principios del s.XX se había ganado un lugar, primero como “curiosidad científica”⁸⁰ y posteriormente como vehículo de experimentación artística, reconociendo entonces un lugar destacado dentro de la Cultura en general.⁸¹ Hasta el propio Museo del Prado, dentro del caso español, ha ofrecido en ocasiones puntuales actividades vinculadas al cine (o haciendo uso del mismo) dentro de su programación general.⁸²

⁸⁰ Sobre este tema resultaría interesante ver los artículos sobre los orígenes del Cine en Granada, como ejemplos en los que la prensa local (en este caso granadina) se hacía eco de su aparición y repercusión, resultantes de la investigación llevada a cabo durante 2002 y 2003 y que culminó con la ponencia “Primeras noticias sobre el cinematógrafo en Granada” en el I Congrés sobre els començaments del cine espanyol (1896-1920): A propòsit de Cuesta, Valencia 24, 25 y 26 de Octubre de 2005. (Posteriormente publicada como “Primeras noticias sobre Cine en Granada” en AA.vv. (Juan Ignacio Lahoz coord.) *A propósito de Cuesta. Escritos sobre comienzos del cine español 1896-1920*, colección Documentos, nº 16, Valencia: Ediciones de la FilMOTECA, 2010).

⁸¹ Como ejemplo tenemos la última aportación española a las Exposiciones Universales, con la obra de Martín Patino en la Exposición Universal de Shangai (China, 2010), en IÁÑEZ ORTEGA, Mercedes “El Patrimonio Cinematográfico en el museo” e-rph , número 9, (diciembre. 2011).

⁸² Véase <http://www.museodelprado.es/actividades/programas/ciclo-de-cine/> [última comprobación en enero 2013].

Dentro de las corrientes cinematográficas vemos como el cine entendido como manifestación artística contemporánea puede ser y es expuesto de maneras precisas donde la obra fílmica es un todo que dispone de determinadas “puestas en escena” y se separa de lo que significa el fenómeno cinematográfico general.⁸³ Visto así, este *cinarte* siempre es arte contemporáneo.

Las Vanguardias Cinematográficas forman parte del arte contemporáneo, de eso no hay duda, pero a su vez son una parte del fenómeno cinematográfico... ¿cómo representarlas en los museos?. Pues depende de si estos museos son cinematográficos o de arte contemporáneo. El arte contemporáneo se caracteriza por la pérdida progresiva (cuanto mayor es su evolución y desarrollo) de las fronteras entre disciplinas, géneros, normas y procedimientos, así como tendencias artísticas. El incremento de la producción audiovisual dentro de las nuevas tendencias hace que nos cueste distinguir entre *cinarte* y Cine. Serán los centros de arte y museos de arte contemporáneo los que afronten las vanguardias artísticas y no los “museos de cine” al menos en nuestro país.

Conocemos (y son reconocidos internacionalmente) a nuestros artistas especializados en este *cinarte*, como Víctor Erice o Basilio Martín Patino, quizás padres del concepto de ***cine Expandido***, es decir, creado para los centros culturales⁸⁴. No tenemos duda de que este tipo de creaciones no sólo no tienen cabida en las salas de cine comerciales sino también en cualquier tipo de institución cultural no abierta a las experimentaciones del Arte Contemporáneo. Esto es, sería impensable la presentación de estas obras en los denominados “museos de cine” de nuestro país a excepción, si se quiere, del Museu del Cinema, único museo verdadero, siempre que afrontasen un proceso de adaptación a las infraestructuras de sus salas de exposiciones temporales y exhibiciones; y ello se debe a que son meras colecciones de

⁸³ Conocemos casos de *cine de Vanguardia* (entendido como subgénero dentro del denominado *Cine de Autor*) que entra en las salas comerciales para su exhibición, bien por demanda del público general, bien por elección de los propios autores, como ocurre con Andy Warhol, Lars Von trier o David Lynch.

⁸⁴ IÁÑEZ ORTEGA, Mercedes “El Patrimonio Cinematográfico en el museo” e-rph , número 9, (diciembre. 2011), p.9.

“elementos antiguos”, y nada tienen que ver con la creación cinematográfica como arte.

Hace unos años tuvimos la oportunidad desde esta Universidad de conocer el trabajo de Monika Keska (a modo de tesis doctoral)⁸⁵ sobre la figura de Peter Greenaway. Se trata de un personaje de fama internacional definido más como un artista contemporáneo, en sentido “general”, que como un cineasta (si bien resultan términos inseparables); sería un buen ejemplo de “creador para video-instalación”, pero sobre todo lo es del testimonio directo y reciente de la concepción del *cinearte* en primera persona, como podemos ver en sus propias palabras.

“I am curious about the possibilities of taking cinema out of cinema. I am curious about presenting cinema as a three-dimensional exhibition. I am curious about what constitutes the vocabulary of cinema. I am curious, I suppose, finally, in respect of the new technologies and the apparent morbidity of the old, how we are to go about reinventing cinema”.⁸⁶

Greenaway comisaría sus propias exposiciones y otras de temas vinculados, a modo de “nueva creación” y revisión de las obras (sean suyas o ajenas) como proyectos “meta-cinematográficos” (según John Di Stéfano).⁸⁷ Sus obras están creadas para ser expuestas y no exhibidas, esto es, para museos y no para salas cinematográficas. Pero ¿qué pasa con otros artistas contemporáneos cinematográficos que crean para exhibición tradicional?

El MOMA (creado en 1929) fue el primer museo en crear oficialmente un departamento dedicado al Cine en los años treinta. Si bien en muchos de estos museos la inclusión de una sala de proyección (o similar) no llegó hasta años después (en la década de los 60 o 70 según casos), cuando comienzan a “institucionalizarse” la presencia de cafeterías, tiendas, o librerías entendidas

⁸⁵ KESKA, Monika: “Peter Greenaway: un ilustrado en la era Neobarroca. Interacciones entre cine y arte contemporáneo” Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2009. ISBN 978-84-692-5189-8.

⁸⁶ Idem. p. 203; extraído de GREENAWAY, P. *The stairs 2: München. Projection* London: Merrell Holberson publishers, 1995, p 9.

⁸⁷ Idem, p. 204.

más como un servicio al público que como una sala de exhibición cinematográfica propiamente dicha.



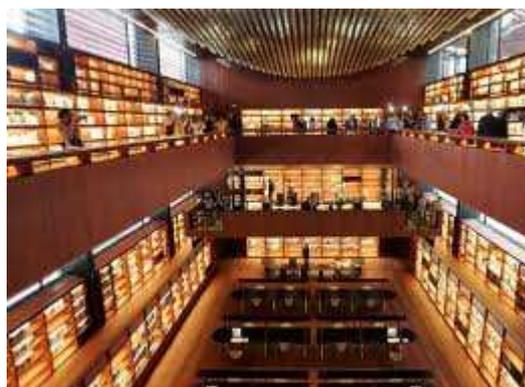
Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)

En nuestro país, los museos y Centros de Arte Contemporáneo también han incluido el cine como manifestación artística dentro de sus programaciones y actividades de forma progresiva. Ese *cine expandido* comienza a tener mayor relevancia y presencia, pero sigue haciéndolo como propuesta puntual para exposiciones temporales, sin que existan instituciones ni instalaciones específicas a priori para ello.

El antiguo Museo de Arte Contemporáneo Nacional había sido creado en un momento convulso para la implantación de ciertas experiencias museológicas internacionales. En sus planteamientos teóricos (sobre papel) se incluía el cine como manifestación a tener en cuenta.⁸⁸ En 1980 se retomó la idea de crear un gran centro nacional para el arte contemporáneo, Centro de Arte Reina Sofía (CARS) que supuso una total remodelación de la práctica museológica en nuestro país y que recuperaría las aspiraciones de Fernández del Amo. En una primera fase, en 1986, comienza como centro para muestras temporales programadas por el Centro Nacional de Exposiciones. En 1989 llegó su remodelación y ampliación; en 1990 se constituye como Museo Nacional y suplanta las funciones del MEAC (ahora ya de forma oficial, aunque lo había venido haciendo progresivamente), como un organismo autónomo. En 1992

⁸⁸ GAYA NUÑO, J.L. *Un proyecto de museo de Arte Contemporáneo* Madrid: MEC, 1995.

por fin ya expone su colección permanente e inicia un programa de actividades que atiende al Cine como “algo posible” pero sin dedicarle una mención específica; en principio aparece dentro de los programas de actividades paralelas y exposiciones temporales.



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El Reina Sofía, a día de hoy, tiene un programa de audiovisuales dentro de los programas públicos de programación.⁸⁹ Huelga decir que aquí el cine es entendido como una manifestación más del arte contemporáneo con diversos enfoques de la creación cinematográfica y videográfica nacional e internacional, para “cine experimental y de autor”. Está enfocado en dos líneas: una sobre principales corrientes audiovisuales contemporáneas (lo que serían las “novedades”) y otra retrospectiva recuperando lo que ya son éxitos (o lo han sido). También, dentro del programa de exposiciones se han dedicado espacios a temas y montajes expositivos sobre estos temas.⁹⁰

Los demás museos españoles han seguido la misma tónica, y actualmente no se entiende un centro dedicado al arte contemporáneo que no atienda a las necesidades de los medios audiovisuales, ya que la producción artística en estos soportes ha crecido notablemente. Pero no se dedica atención al Cine en

⁸⁹ Para la consulta actualizada de las actividades y programaciones de temas audiovisuales del Reina Sofía es aconsejable la consulta *on line* en www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/html [última consulta en enero de 2013].

⁹⁰ IÁÑEZ ORTEGA, M. “El Patrimonio Cinematográfico en el museo”, en Revista e-rph , nº 9, diciembre, 2011, p. 8.

sí, sino a la creación audiovisual dentro de las corrientes artísticas de nueva aparición. No existen departamentos específicos dedicados al Cine, y las actividades de sus programas no suelen tener un espacio reservado para el mismo.

Por supuesto, siempre aparecen experiencias diferentes o “rayas en el agua” que no siguen esta tónica general. Como ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) programó de abril a junio de 2012 un Grupo de Diálogo sobre Cine Contemporáneo, dentro de las actividades propias de su Departamento de Educación y Acción cultural (DEAC-MUSAC).

2.1.3.4 Exposiciones sobre Cine: algunos ejemplos.

En España, como en todo al mundo occidental, se vienen realizando habituales exposiciones vinculadas al mundo cinematográfico que resultan de gran atractivo para el público y toman el pulso a las tendencias expográficas y expositivas actuales. Fuera de nuestras fronteras, museos como el MOMA (véase el artículo vinculado) realizarán este tipo de exposiciones de forma sistemática, incluidas en su programación de actividades como algo natural y recurrente, conscientes del gran reclamo que suponen para la población en general, donde no solo se valoriza el Cine como arte, sino también como industria del entretenimiento y fenómeno social en general.

"50 años de James Bond en el MoMA

(guiadenuenyork.com 31-08-2012)

Con motivo del 50 aniversario del legendario icono del cine "James Bond", el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) le rendirá un homenaje del 5 al 31 de Octubre, con una completa retrospectiva de las 22 películas del agente 007, desde "Agente 007 contra el Dr. No" (1962) hasta "Quantum of Solace" (2008).

Coincidiendo con el Día Mundial de James Bond, el 5 de octubre, la exposición arrancará esa noche a las 8:00 de la tarde con la proyección de "Dr. No" presentando a Sean Connery como el Bond original. El resto de películas se proyectarán en orden cronológico a lo largo del mes de Octubre.

En 1987, el MoMA celebró el 25 aniversario del estreno de la primera película de la serie Bond con exposiciones y un ciclo de cine con motivo de la generosa donación al museo de las primeras 14 películas de Bond por parte del productor Albert R. "Cubby" Broccoli. De acuerdo con la misión del MoMA de recopilar, conservar y exhibir películas, Broccoli donó al museo las copias en 35 milímetros con la promesa de ofrecer copias de las futuras producciones de la saga. Hasta la fecha, la colección ha crecido a las 22 copias, con la adquisición de "Skyfall" que se estrenará el próximo 9 de Noviembre en Estados Unidos.

Con la celebración de los 50 Años de James Bond en el MoMA, el público tendrá la oportunidad de elegir su Bond favorito, ya sea Sean Connery (Agente 007 contra el Dr. No, Desde Rusia con amor, James Bond contra Goldfinger, Operación Trueno, Sólo se vive dos veces, Diamantes para la eternidad), George Lazenby (Al servicio secreto de Su Majestad), Roger Moore (Vive y deja morir, El hombre de la pistola de oro, La espía que me amó, Moonraker, Sólo para sus ojos, Octopussy, Panorama para matar), Timothy Dalton (Alta tensión, Licencia para matar), Pierce Brosnan (GoldenEye, El mañana nunca muere, El mundo nunca es suficiente, Muere otro día), o Daniel Craig (Casino Royale, Quantum of Solace, Skyfall).

Daniel Craig regresa como James Bond, el agente 007, en Skyfall, la película número 23 de la saga cinematográfica de más larga duración de todos los tiempos. En Skyfall, la lealtad de Bond a M se pone a prueba cuando su pasado vuelve para atormentarla. Cuando el MI6 es atacado, 007 debe localizar y eliminar la amenaza, sin importar el coste personal.



* En <http://www.guiadenuenyork.com/50-anos-de-james-bond-en-el-moma>

Soñar el Cine fue una de las exposiciones de índole cinematográfica más importantes en nuestro país. Con un proyecto de Isidro Moreno y comisariada por Elena Cervera, la Filmoteca Nacional mostraba sus fondos en una

exposición itinerante que recorrió Valladolid (donde se presentó en 1999), Cáceres, Salamanca, Logroño, Valencia, Huesca (en el Festival Internacional de Cine de Huesca 26ª edición), Zaragoza, Alcalá de Henares (con el 29º Festival Internacional de Cine de Alcalá ALCINE)⁹¹ y Madrid, en la recién abierta sede de la Filmoteca del Palacio de Perales (en mayo de 2002) y con un catálogo del Ministerio de Cultura responsabilidad de Francisco Javier Frutos Esteban.⁹² La exposición se componía de diversas secciones: *Imaginar el cine* con aparatos pre-cinematográficos hasta 1895, *Inventar el cine* sobre los pioneros, *Fabricar sueños* dedicado al profesorado cinematográfico (diseño, filmación montaje, etc.) y *Jugar con el cine* para el aparataje amateur, casero y los juguetes cinematográficos.

El Teatro Fernando Fernán Gómez ofreció desde octubre de 2011 a marzo de 2012 una exposición con motivo del 25 Aniversario de los Premios Goya⁹³ que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España ofrece cada año. Esta exposición fue organizada y patrocinada por la Asociación Cultural Española (ACE) y contó con la participación y colaboración de personalidades importantes dentro del panorama cinematográfico nacional, y comisariada por Ariel Mensuro. Ello se completó con la publicación de “Viaje al cine español. 25 años de premios Goya”, editado por los propios organizadores, que funcionaba a modo de “catálogo desarrollado” de la exposición, incluyendo fotografías y entrevistas y testimonios de sus protagonistas, como obra conjunta coordinada por Jesús Robles.

⁹¹ Este festival en esta edición contó también con una exposición sobre Buñuel con motivo de su centenario, y en su programación suele contar con este tipo de exposiciones desde la edición de 1983. En el texto, más adelante, hablaremos de este tipo de iniciativas que como vemos han acompañado a esta exposición en su recorrido.

⁹² Coordinador y comisario de la colección Basilio Martín Patino en la Filmoteca de Salamanca, ya había sido responsable de otros catálogos similares como *La fascinación de la mirada: los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas* (Festival Internacional de Cine de Valladolid/ Junta de Castilla y León, 1996) y *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino* (Junta de Castilla y León, 1999). Posteriormente ha seguido trabajando en textos especializados en el tema cinematográfico-expositivo. También responsable (entre otras personalidades) del Festival Internacional de Cine de Valladolid, a colación de la nota anterior.

⁹³ Véase para más información <http://teatrofernangomez.esmadrid.com/espectaculo/696/25-aniversario-de-los-premios-goya-un-viaje-al-cine-espanol> (última consulta enero 2013).



Cartel de la exposición *25 años de los premios Goya: 1986-2010*.

A través de 25 recreaciones, cada una perteneciente a las películas premiadas desde 1986 hasta 2010, se crearon escenografías que se completaban con diversos objetos vinculados o pertenecientes a dicho filme: diseños de escenarios o vestuarios, fotografías del rodaje o de la producción, maquetería, etc. Desde *Viaje a ninguna parte* (1986, Fernando Frenán Gómez) hasta *Pa negre* (2010, Agustín Villaronga), se pretende recorrer la reciente historia cinematográfica nacional de modo ejemplar y, a través de ella, la propia historia de la cultura española dentro y fuera de nuestras fronteras.⁹⁴



Escenificación-diorama de *¡Ay, Carmela!* (1990, Carlos Saura) con el vestuario de sus protagonistas Carmen Maura y Andrés Pajares.

⁹⁴ Si bien hemos de reconocer que tanto Los Goya, como premios nacionales, como la ACE no siempre representan, ni mucho menos, la realidad de la producción artística nacional, mucho más amplia y variada de lo que los cauces oficiales reconocen y premian.

La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, creada en 1986 ya había participado en otras exposiciones de índole y naturaleza cinematográfica variada, como *25 años sin Buñuel (1900-1983)*, *Espacios de libertad: los carteles checos bajo el telón de acero* o *Fotografías de Paco Garrido*. Para ello dispone de una sala de exposiciones versátil en la primera planta de su sede principal (un palacete residencial de principios de siglo XX en la calle Zurbano nº 3, anteriormente fue sede del Fondo Español de Garantía Agraria), en la que se realizaron importantes obras de rehabilitación y ampliación de 2004 a 2006.



Sala de exposiciones de la Academia

Las temáticas y cualidades de este tipo de exposiciones vinculadas al hecho cinematográfico pueden ser variadas. Pongamos como ejemplo la exposición desde octubre a diciembre de 2006 celebrada en la sede de la Filmoteca Española *Firmado Mac* sobre carteles de cine de Macario Gómez, famoso ilustrador y dibujante conocido como Mac. Ello suponía un repaso al panorama cinematográfico y su historia, así como su

“La Filmoteca Española quiere dar a conocer el patrimonio cinematográfico en sus diferentes aspectos lo que abarca temas muy variados. En este afán, no se limita a contemplar la obra de un director o una época sino que considera los aspectos más variados del cine. Para ello viene realizando, desde hace algunos años, una serie de exposiciones, que dado el amplio y variado fondo del que dispone, en cada ocasión toca un aspecto diferente. (...) Para ello hemos preparado una selección de la obra de una de los grandes cartelistas españoles del cine: Macario Gómez, más conocido como Mac. Si el cartel cinematográfico ha sido visto solamente como un objeto publicitario y se ha considerado arte menor, por medio de esta exposición queremos ensalzarlo y colocarlo en el lugar que merece”.

Elena Cervera, presentación del catálogo de la exposición *Firmado Mac*.

evolución en los estilos pictóricos, desde los años cincuenta a los ochenta. De los 75 carteles expuestos solo diez eran originales y se acompañaban de otros materiales publicitarios, como programas de mano y press-book, bocetos y dibujos preparatorios, etc... toda una colección de material de naturaleza documental (en su mayoría en soporte papel).

La inauguración oficial (el 19 de octubre de 2006) de este evento contó con la presencia de Fernando Lara (entonces presidente del ICAA) y José María Prado (director de la Filmoteca Española), y toma el pulso a lo que suponen este tipo de eventos desde las instituciones nacionales. Semanas antes se había presentado en Barcelona el libro *Mac Cartel. Macario Gómez. Obra gráfica: 1955-1980*. de Paco Baena y Jimmy Willis, si bien el catálogo de la exposición también se lanzó como libro *Firmado Mac. Carteles de cine de Macario Gómez*.



Cartel anunciador de la exposición *Firmado Mac*, octubre-diciembre de 2006, Filmoteca Española.

Pero las exposiciones de temática cinematográfica se dan por toda la geografía (nacional e internacional) no solo auspiciadas por organismos oficiales, y especialmente con motivo de eventos vinculados con el fenómeno

cinematográfico tales como festivales de cine, seminarios o congresos, conmemoración de eventos más o menos locales, etc. Veamos como ejemplo las exposiciones realizadas en Granada con motivo del Festival de Cine RETROBACK en los últimos años. El Festival Internacional de Cine Clásico ha celebrado este año (2013) su tercera edición, y todas ellas han sido ejemplo de cómo acercar el Cine al público a través de diversas propuestas expositivas. En cada convocatoria ofrecía, al margen de un necesario ciclo de proyecciones clásicas y conferencias, una serie de actividades, desde la presentación de libros asociados al tema, conciertos, y pequeñas exposiciones de temas directamente relacionados o paralelos a la temática principal elegida anualmente.

De su primera edición queremos destacar la colaboración de la Asociación de Festivales de Andalucía (ASFAAN) con una exposición sobre carteles y láminas inéditos del Cine de la colección de Pepe Moreno, que se expuso en el Teatro Manuel de Falla desde mediados de febrero a principios de marzo.



Lámina coloreada, RETROCBK 2011

En su segunda edición, entre otras exposiciones y actividades, nos ofreció una exposición sobre los orígenes del Cine mismo llamada “Ilusión y movimiento: los orígenes del cinematógrafo” en la sala Gran Capitán. En la última edición celebrada (en febrero de 2013), se centraba en el tema del vampiro cinematográfico como personaje indispensable en la historia y cultura del 7º arte.

Exposición *Ilusión y movimiento. Los orígenes del cinematógrafo*,
RETROBACK 2012.



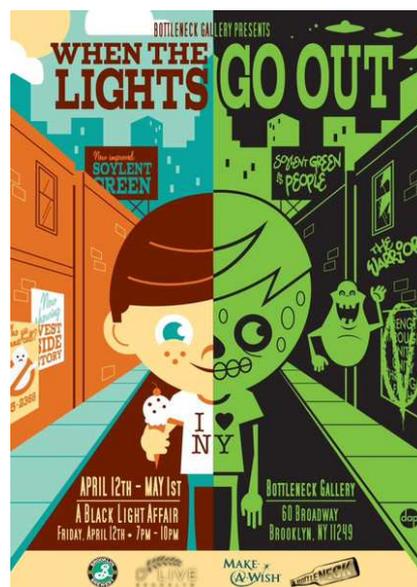
Exposición *Vampiros: realidad o mito*, RETROBACK 2013.



Con ello, y sin meternos demasiado en el análisis particularizado de cada uno de los ejemplos mencionados ni de otros tantos que podríamos poner, si que queremos resaltar una conclusión tan ineludible como obvia: el Cine es, cada vez más, objeto susceptible de ser “musealizado”, entendiéndose esto en este caso como su puesta en valor a través de exposiciones.

Ejemplo de ello es la exposición que Caixa Forum Barcelona organiza para la primavera (de 5 de abril a 24 de junio) llamada *Georges Méliès. La magia del cine*. En ella, una vez más, vienen a ser mostrados los orígenes del fenómeno cinematográfico, esta vez centrado en una de sus más prolíficas y conocidas personalidades.

Mientras el mundo del celuloide siga suscitando el interés del público, museos, galerías y centros culturales seguirán apostando por incluirlo en sus exposiciones y actividades. Como ejemplo, uno entre tantos, para próxima fecha se espera *When lights go out* de la galería Bottleneck de Brooklyn, Nueva York. En ella se mostrarán carteles (algunos diseñados ex profeso para la muestra) de películas creados con diversas técnicas de fluorescencia que cambian su imagen al apagarse las luces y comenzar la proyección de la película. Algo totalmente diferente a lo que vimos en *Firmado Mac*, dando buena cuenta de que no todo está dicho en el mundo de la cartelería y de su muestra al público.



When lights go out, próximamente en Bottleneck, Nueva York.

ARTÍCULO* "Primera gran exposición de Georges Méliès en Barcelona.



Impresionante exposición de Georges Méliès en Barcelona.

La primera gran exposición dedicada en España al mago de cine Georges Méliès está en la ciudad de Barcelona en ella se podrán admirar un total de 418 objetos, entre filmes, fotografías, dibujos, vestuario, carteles y aparatos de cine. Mago del cine Georges Méliès, realizador y distribuidor de más de 500 películas entre 1896 y 1912.

Esta muestra llega a España con piezas inéditas, nunca antes expuestas, como el autómatas utilizado por Martin Scorsese en la película *La invención de Hugo*, o con delirantes inventos como "el armario del decapitado recalcitrante".

La exposición "Georges Méliès. La magia del cine" se divide en tres ámbitos: las raíces de su cine y el arte del engaño; su vida y su obra, con especial incidencia en el film "Viaje a la Luna" y concluye recordando que el artista en los años veinte cayó en el olvido, trabajando, tras arruinarse, en una pequeña tienda de juguetes de la estación de Montparnasse.

Georges Méliès es considerado como el primer ilusionista del cine, con una visión del séptimo arte diferente a la de los hermanos Lumière, que apostaban por plasmar la realidad.

Tampoco ha obviado que este hijo de un empresario del calzado, que tocó todas las teclas del celuloide como director, actor, decorador o técnico, reinó a lo largo de dos décadas pero, después de la Primera Guerra Mundial, quedó "anclado en su universo fantasmagórico" y el público empezó a preferir otras propuestas como las de D. W. Griffith.

Este hecho, que en esta apabullante muestra también se consigna, comportó que quedara arruinado, obligado a vender sus propiedades, su estudio o sus muchos autómatas, e incluso "en un ataque de desesperación, con una cerilla", que destruyera una colección de 500 negativos.

En Barcelona, el público podrá seguir toda su trayectoria, desde su nacimiento en 1861 a su muerte en 1938, y podrá conocer 21 películas originales, algunas de las cuales han sido restauradas y digitalizadas para esta exhibición.

Otros objetos que llaman la atención son diferentes aparatos originales como linternas mágicas - algunas de las cuales podrán ser utilizadas por los visitantes-, una cámara cronofotográfica o praxinoscopios y discos estroboscópicos.

Tampoco pasa desapercibida una maqueta de su estudio de Montreuil-sous-Bois, que tenía el mismo tamaño que el teatro Robert-Houdin, un mago al que siempre admiró.

También hay series de dibujos de sus películas y manuscritos con ideas para sus filmaciones, donde siempre se combinaron el terror y el humor, con diablos, esqueletos o fantasmas pululando por las mismas.

Las sombras chinescas, que tanto le impresionaron en su infancia, no faltan en la exposición, igual que la presentación de algunos de sus trucos mediante la sobreimpresión, los fundidos encadenados, los fondos negros o los efectos pirotécnicos. (...)"

*Luisa Zaragoza, 15 de abril de 2013. En: <http://aaronamat.com/2013/04/primera-gran-exposicion-de-georges-melies-en-barcelona/#>

2.1.4 Otras instituciones vinculadas al patrimonio cinematográfico

El concepto de Patrimonio Cinematográfico que venimos defendiendo conlleva necesariamente la revalorización del cine como sala de exhibición (en líneas generales) o de cualquier otro inmueble o espacio físico vinculado directamente con dicho patrimonio, sometiéndolo a un juicio para saber si es digno de dicha consideración patrimonial y la protección que ello conlleva. Veamos ahora tipologías (tanto física como conceptualmente) muy diferentes de instituciones que se vinculan al Patrimonio Cinematográfico, y que de un modo u otro han conllevado (o padecido) una musealización *in situ* tras la puesta en valor de su contenido más o menos cultural.⁹⁵

2.1.4.1 Los estudios cinematográficos: el foco de la nueva producción y de la destrucción indiscriminada.

La mentalidad de los Lumière entendiendo al cine como artículo explotable sólo temporalmente no fue del todo desdeñada. Los propios productores y creadores de películas no tuvieron en consideración todo el material que creaban, destruyendo intencionadamente gran parte de él ante la carencia de valor patrimonial y las necesidades de espacio y rentabilización.

Durante el momento de la creación de los primeros grandes estudios, comenzó a otorgarse un cierto valor material a decorados, espacios, atrezzo, laboratorios e incluso material de filmación de pre-producción, siempre desde el punto de vista del ahorro económico con la reutilización de materiales e incluso alquiler a otras empresas.

Los Ángeles y Hollywood fueron el germen de lo que hoy denominamos “sistema de estudios”; tras la guerra de las patentes y la creación de la MPPC

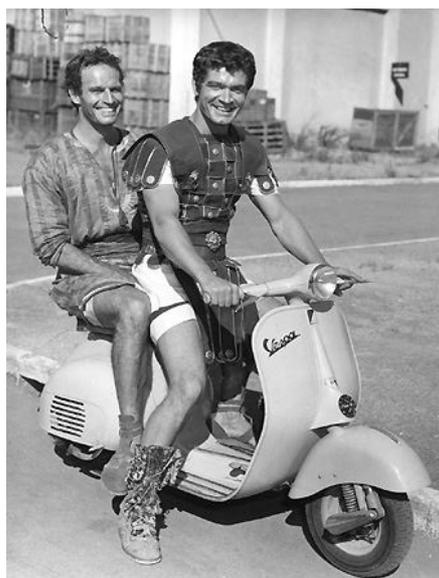
⁹⁵ De los procesos de musealización, recuperación física o conservación, hablaremos con mayor detenimiento en el apartado especialmente dedicado a ello dentro del bloque sobre conservación.

(Motion Pictures Patents Company) como *trust* organizador (más bien controlador desde principios de años 20), surgen muchos nuevos productores (*majors* y *minors*) que se oponen a sus condiciones y buscan nuevas tierras y horizontes. Aunque el sistema de estudios cayó, la infraestructura y la “cultura” de los grandes estudios cinematográficos en Norteamérica se ha mantenido hasta hoy y fue tomada como modelo internacional de “salud económica cinematográfica” a imitar.

Con los sistemas de estudios surge también la *Serie B*, tras la crisis y recesión de 1929, cuando la demanda de producción es mayor pero se tienen menos fondos, y con ello la reutilización necesaria de materiales (decorados, vestuarios, etc... y fragmentos de película como “material de archivo”). En los años cincuenta “la utilización indiscriminada – por espíritu de ahorro y por ignorancia – de los llamados *cementerios*, grandes patios traseros donde los estudios acumulaban decorados de las producciones de reconstrucción histórica, origina filmes de serie B en los que no se respeta la fidelidad de los escenarios con las épocas correspondientes”.⁹⁶

Fuera del ámbito norteamericano podemos nombrar la mítica e histórica Cinecittà, que se encuentra a la afueras de Roma y constituye el estudio cinematográfico europeo más renombrado, meta de cualquier cineasta europeo hace años y hoy “museo” de lo que fue la gran producción cinematográfica italiana. En ella se han realizado (total o parcialmente) más de 3.000 películas, desde clásicos como *Ben Hur* (1959, Billy Wylder), *Cleopatra* (1963, J. L. Mankiewicz), o más recientes como *Gangs of New York* (2002, Martín Scorsese) o *La pasión de Cristo* (2004, Mel Gibson).

⁹⁶ MOUESCA, J. & ORELLANA, C. *Cine y memoria del s.XX. Cine en Chile/ Cine en el mundo/ Historia social y cultural de Chile/ Historia social y cultural mundial. Cuadros sinópticos 1895-1995*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998, p. 214.



Anecdótica y representativa foto durante el rodaje de Ben Hur de Billy Wylder en 1959, en Cinecittà, Roma.

Hasta hace poco era el único estudio del mundo capaz de ofrecer servicios de pre-producción, producción y post-producción, lo que permite realizar completamente un film partiendo de sus instalaciones y servicios (si bien esta práctica no es muy común). Dentro de sus infraestructuras y servicios se incluye la restauración y conservación de soportes audiovisuales de diversa naturaleza, contando con un departamento de personal especializado. Además, en sus más de 40 ha. dispone de casi 300 estudios y sets de rodaje, tiendas, talleres, almacenes, etc. Tras su adecuación para atender las demandas nacionales televisivas en los años sesenta, estos estudios crecieron notablemente hasta convertirse en un gigante a la altura de Hollywood. El descenso de la producción cinematográfica nacional no había mermado su funcionamiento, ya que su renombre y capacidad ha hecho de estos estudios un referente internacional y atemporal. Sin embargo, un reciente incendio (no siendo el único durante su historia) en agosto de 2012 ha puesto en jaque la perdurabilidad de los estudios y su capacidad económica, y actualmente se encuentra en una situación inestable y aún por determinar.⁹⁷

⁹⁷ El incendio en sí no fue excesivamente extenso, afectando solo al famoso Estudio 5 (donde se rodaron películas como *La dolce vita* (1960, Federico Fellini) y siendo controlado rápidamente por los bomberos. Sin embargo, ha sido la excusa para dar a conocer al mundo

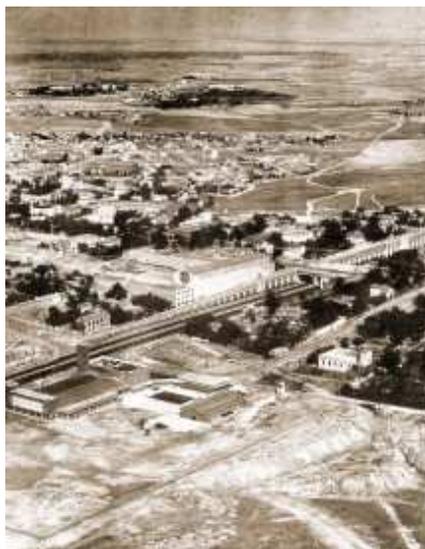
Como en Hollywood, paradigma internacional de los estudios cinematográficos y las estructuras asociadas, o los ejemplos europeos como Cinecittà en Italia, en nuestro país también surgieron estructuras sin unidad corporativa unificadora.

En 1933 se inauguraban los Estudios Ballesteros Tona Films y, en 1934, los CEA, edificados en la Ciudad Lineal (Madrid). También se inauguraron por esas fechas Cinearte, Augustus Films (los mayores productores nacionales en los cuarenta), Chamartín (desde 1935, luego llamados Estudios Bronston desde 1959 con una gran trayectoria en superproducciones de época, y posteriormente desde 1984 Estudios Buñuel de RTVE, oficialmente inaugurados en 1988 y siendo los mayores a nivel europeo y en desaparición progresiva desde 2009), o Sevilla Films (especializados en decorados costumbristas y cortijeros), etc.

Hasta los años treinta el cine se había asentado en Andalucía como en el resto de España, fundamentalmente adecuándose a las funciones de exhibición y distribución, sin poseer una industria productora propia. Los centros de producción estaban en Madrid y Barcelona y los pocos andaluces dedicados al cine (Francisco Levas, Muñoz Seca y los hermanos Quintero) que consiguieron destacar trabajaban allí. En Andalucía solo se daban casos aislados y puntuales de producción propia, por lo que no existen estudios de tradición histórica. Ni siquiera con los estudios de Almería (de los que hablaremos más adelante) se consigue sembrar una base para la industria cinematográfica andaluza, manteniéndose nuestra región como fuente de localizaciones para “tomar vistas”. El condicionamiento social (dentro del carácter “centralista” propio de la Dictadura), impidió la aparición de una auténtica y formal producción andaluza, y por tanto de los estudios cinematográficos o cualquier otra estructura asociada a esta industria anterior al s.XXI.

Para profundizar sobre este tema recomendamos la lectura del capítulo de Rafael Utrera “El cine de nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad” en *Cine, nación y nacionalidades en España*, colección Casa Velásquez, vol. 100, Sevilla, 2007, pp. 121-136.

los problemas económicos que venía arrastrando esta institución. Durante la redacción de este texto no han sido pocas las noticias que nos han llegado sobre el levantamiento popular en defensa de estos estudios que son parte de la vida y la cultura romanas. Sin oportunidad de hacernos eco de todas ellas, si destacamos la creación de la plataforma “Salviamo Cinecittà” con gran difusión en la red y los medios de comunicación internacionales.



Estudios CEA, 1945

Los estudios Roma (Madrid) eran en 1985 los mayores en espacio y prestaciones de España y gozaban de la participación internacional constante. Antes de la aparición de los Estudios Buñuel, eran empleados por RTVE. En 1990 pasaron a ser propiedad de Telecinco y desdeñaron la actividad cinematográfica totalmente para centrarse en la televisiva.

Históricamente, serán los estudios Orphea (Barcelona) los más conocidos en nuestro país. Creados por F. Elías, fueron muy importantes a nivel europeo durante la República (1930-1939). En España se creó el Instituto de Investigaciones y experiencias Cinematográficas en 1949 en Madrid (en pleno auge franquista y cuya producción asociada quedaba vinculada en ciertos criterios como una producción politizada), sustituido en 1962 por la Escuela Oficial de Cinematografía.

1.2.4.2 Los estudios cinematográficos españoles hoy: Ciudad de la Luz (Alicante)

Está considerado el estudio de cine más moderno de Europa, con servicios de producción audiovisual y amplias instalaciones. Se dedican a la edición, post-producción y rodaje en interior (plató) y exterior (2 backlots) incluida acuática. Disponen de 6 plató (un total de más de 11.000 m²), al margen de los 3

edificios de producción (cada uno compuesto por diversas salas o sectores) o al bloque para talleres, zonas de restauración (restaurante, bar, comedor), laboratorios y un centro de estudios. En el backlot 2 se incluye la zona de aguas, que es el elemento que los hace más característico y diferente.

Creado por la Generalitat Valenciana para la “fusión del arte, la industria y el espectáculo”,⁹⁸ por iniciativa de Luís García Berlanga para “reindustrializar el sector audiovisual español” junto con las principales productoras españolas, este proyecto se hace real en 2004. El diseño de las instalaciones lo realiza el arquitecto americano especialista en el tema Gary Bastien (que ya había trabajado con Paramount, Dreamworks o Warner BROS.) en colaboración con los arquitectos valencianos Magín Ruiz. Ubicado en la entrada sur de Alicante, resulta un emplazamiento perfecto para sus objetivos de exclusividad (rodaje exterior y acuático) por la proximidad al mar y las condiciones climatológicas.

Estudios Ciudad de la Luz



La Film Commision de Ciudad de la Luz está orientada a promover la producción audiovisual. Desde internet (como sistema de acercamiento y presentación general al público) ya nos presentan un panorama de actividad continua, difusión de sus actividades y proyectos, con una amplia filmografía nacional. Por otro lado, el Centro de Estudios Ciudad de la Luz incluye la licenciatura en Comunicación Audiovisual, Titulaciones Cinematográficas y Audiovisuales (arte dramático, dirección cinematográficas, etc.), distintos

⁹⁸ Véase www.ciudaddelaluz.com/ES/conocenos/presentación [última consulta enero de 2013]

cursos de arte y oficios para Cine y Televisión y otros estudios complementarios.



Vitrina en la entrada a la zona administrativa de los estudios Ciudad de la Luz

Pero ¿qué hacen estos estudios por la conservación del Patrimonio Cinematográfico? Pues lo cierto es que, estructurados como una industria productora, no consideran el Cine como Patrimonio Cultural en ninguna de sus actividades ni propuestas. No existe una filmoteca o archivo fílmico como tal, si bien tanto en las oficinas de producción como en la escuela de estudios existe acceso a diversos materiales similares. Tampoco mantiene una actitud “expositiva”, ya que no están pensados para ser visitados por un público ajeno al trabajo cinematográfico. Con respecto a los materiales empleados, la norma a seguir es el reciclado y la reutilización, y con ello el reaprovechamiento total de materiales y objetos en la medida de lo posible. Si hemos de mencionar que

en nuestra visita supimos de la “manía coleccionista” de ciertos directores y productores, que quisieron llevarse consigo parte de los escenarios empleados.

Los creadores del futuro Patrimonio Cinematográfico, tanto fílmico como objetual, ni siquiera saben lo que es esto. Para ellos la acumulación de objetos es un mero “síndrome de Diógenes” que puede acarrearles problemas de almacenamiento y va en contra de su política de rentabilización de inversiones. Además, los propietarios de lo producido son los productores (que son los que pagan) y por ello se desentienden y despreocupan en este sentido.

Los estudios Alcine parecen ser la única iniciativa reciente y seria en territorio andaluz. Surgen de la unión de cuatro pequeñas productoras sevillanas: Arte Sonora, Background 3D, Jaleo Films y Zañfoña Producciones (ZP). Los estudios se ubican en el Complejo de Innovación y Desarrollo Tecnológico de Alcalá de Guadaíra, con una superficie de aproximadamente 1.000m². Cuando se crearon en 2006 contaban con servicios de postproducción de los cuales aún no disponía Ciudad de la Luz.

2.1.4.2 Escenarios cinematográficos y localizaciones históricas: Mini Hollywood de Almería.

Las localizaciones son espacios y emplazamientos (lugares, interiores o exteriores, o inmuebles) empleados para la filmación a modo de ambientación. Los lugares elegidos pueden tener significación histórica y ser escenarios reales (por ejemplo, para la filmación de una batalla) o simplemente poseer cualidades estéticas vinculables al concepto que el film desea transmitir. Todo ello al margen de la posible intervención humana para su total adecuación a las exigencias escenográficas y ambientales. Paisaje y arquitectura son fundamentales en la escenografía, y por ello existen lugares consagrados como “localizaciones”: escenarios naturales o antropizados dotados de ciertas cualidades que los hacen adecuados para este fin. Almería es uno de ellos, y

ahora hablaremos del más conocido en la historia del cine de toda España: el Mini-Hollywood.

Su nombre real y completo es *Oasys, Parque temático del desierto de Tabernas-Almería*. Gestionado como parque temático. La unión de reserva natural y parque con los escenarios cinematográficos surge por iniciativa de la propia institución para conseguir un modelo de gestión único. Es una entidad única empresarial desde 2000. En 2004 se le da el nombre de OASYS por motivos de merchandising, si bien la gente lo sigue llamando "Mini-Hollywood". Nos interesan tanto los aspectos de la conservación in situ y puesta en valor de los espacios de rodaje como la aportación de un "museo" del cine.

El desierto de Tabernas ha sido empleado como escenario cinematográfico desde los años cincuenta, en principio para películas del oeste americano (western). Las habituales zonas de rodaje colindan con el límite del parque nacional, con lo que han podido ser explotadas sin afección de figuras de protección que lo impidieran, pero disfrutando del mismo paisaje y los mismos recursos naturales, ubicado en la franja desértica de casi 2 km² rodeada por las sierras de Filabres, Alhamilla y estribaciones de la Alpujarra Almeriense. Almería ha resultado, en general, un lugar atractivo para la filmación en exteriores por sus paisajes, también Gata, las Alpujarras (donde en ocasiones se funde con Granada) o la propia ciudad. Los primeros westerns llegaron en 1954. Para la provincia supuso una fuente de ingresos y el contacto con una nueva industria, así como un modo de difusión de cara al extranjero, resultando un gran reclamo turístico.

Existen otros dos espacios de rodaje habitual fuera del territorio perteneciente al actual Oasys, pero carecen de edificios totalmente reedificados y puestos en uso y del resto de las infraestructuras. El *Texas Hollywood* es el poblado mexicano (empresa independiente de la anterior) con cierta infraestructura e incluso posibilidad de alojamiento, confundible con el anterior para el visitante primerizo. Pero nosotros nos centraremos en el Mini-Hollywood ya que es la estructura primigenia y la que mejor ha sabido sostenerse (económicamente hablando) y conservarse.

Vista aérea del desierto de Tabernas



El “Poblado del oeste” se construye para el rodaje de “La muerte tenía un precio” en 1965 dirigida por Sergio Leone con Clint Eastwood. De aquella construcción sólo quedaron los edificios de ladrillo (las maderas originales fueron reutilizadas) y el resto de las estructuras, hoy levantadas, vinieron de sucesivas producciones y ampliaciones (hoy todas techadas pero entonces no, para la cómoda filmación). Una de sus ofertas es el “escenario histórico”: en ello incluye el museo del cine y el museo de carros y diligencias. También ofrecen el Museo de la Huella en el aula de la naturaleza (un pequeño centro de interpretación), jardín de cactus, mini-tren de la Reserva y piscina, zonas de juegos, tiendas de disfraces y fotografía, tienda de souvenir y gourmet, y distintos locales de hostelería, en su mayoría temáticos como el saloon “The Yellow Rose”. Definitivamente, hoy día está orientado a la visita masiva de un público bastante numeroso y variado.

El recinto se divide en tres áreas: comenzamos por la original o *poblado del fraile* (nombre por su primer propietario, Alfredo Fraile), que deriva de los decorados del western de 1965, empleados hasta los 70. Se trata de sólo

fachadas salvo los edificios de ladrillo principales. Se retoman estas construcciones para uso turístico con el “paseo con espectáculo”, donde junto con los especialistas a caballo conforman el principal atractivo para los visitantes. El equipo de actores se va especializando y permanece (el sheriff, hasta la actualidad Diego García, es uno de los emblemáticos).

En la década de los 80 y principios de los 90 se mantiene esta actividad turística y de difusión. Jose M^a Rosel queda como propietario y decide dotar a los interiores de decorados permanentes a base de dioramas a mediados de los 90. En 1995-96 se decide ampliar la visita con el safari y en 1997 se crea la reserva zoológica, para el control del impacto por proximidad al paraje natural del desierto. En 1998 se crean el zoo o reserva como tales y separados en su gestión económica (hasta 2000 serán llevados por entidades diferentes), teniendo incluso accesos diferenciados e independientes para el público que así lo desee.

En 1997 Juan Carlos Jiménez París⁹⁹ propone donar parte de su colección si se le cede el banco para su exhibición. Es una colección cerrada sin ampliaciones previsibles, salvo la incorporación de algún cartel posterior destacado. Simultaneo a esto prosiguen las filmaciones continuadas (incluidas películas porno internacionales, que suponen una notable fuente de ingresos), spots publicitarios, fotografías, etc... Es un escenario natural muy solicitado, pero no accesible a todo el público, existiendo una serie de permisos para filmación y acceso y trámites burocráticos a cumplimentar para su visita.

Este espacio debe ser protegido ya que durante años ha sido parte de la historia de Almería y de la historia del cine español, por las muchas películas allí rodadas. Se creó así una imagen de España en el extranjero: más de trescientos días de sol y escenarios naturales variados, industria hostelera en crecimiento y precios asequibles, miles de extras dispuestos a participar por amor al cine... El paraíso para los escenarios naturales.

⁹⁹ De quien ya hemos hablado respecto a la colección Carlos Jiménez de Madrid.

No tiene ningún tipo de subvenciones y se trata de una entidad privada e independiente. Han tenido una actividad decreciente desde 2008 “por la crisis”, pero carecen de estudios de público o similares de forma oficial. Para ellos internet es aún un elemento por desarrollar y han tenido problemas de conexión por su situación geográfica hasta hace poco (mediados 2011), actualmente efectiva y en desarrollo. En 2000 se cambió la pintura general y se volvió a los colores originales, lo cual resultaba lógico ya que aquí las labores de mantenimiento son necesarias y habituales (no podemos hablar de restauración en ningún caso).

El certamen “Andalucía en corto” (entre otros) colabora en la publicidad y ellos ofrecen grabar allí a modo de intercambio. Les interesa ser un estudio vivo por lo que ceden su espacio gratuitamente a cambio de publicidad a cualquier institución o empresa que transmita valores de respeto y amor por el Cine. Al margen, mantienen una actividad continua como empresa ya que hay todavía demanda para rodar en sus escenarios.

Su puesta en valor está resuelta. El Mini Hollywood queda catalogado en la red de museos de Almería, donde el propietario de la colección (Carlos Jiménez) queda como conservador, con revisión anual cada noviembre y sustitución de piezas cuando es necesario. Se supone que “el clima es agradecido” y por tanto no precisan de mayores complicaciones en la conservación (aunque si tiene problemas en la reserva animal). Existen ideas planteadas sobre la recogida de materiales (películas, fotografías, textos) para la creación de una historia del sitio. En el salón hay una colección de fotos sobre las películas allí rodadas, sobre todo centrada en los escenarios.

Dentro de los decorados visitables están Fort Bravo, rancho Leona y el poblado (sección principal del Mini-Hollywood, en el que nos hemos centrado). Las otras mantienen su actividad en producción pero no tienen esta infraestructura; son “empresas rivales”, con similares puestas en escena y explotación, pero que carecen del carácter museístico (si podemos llamarlo así) del Oasys. Como reserva natural conllevan enormes labores de conservación (no tanto para los

escenarios como para las necesidades zoológicas). Pero a la hora de la difusión se presenta como icono cultural almeriense no sólo por el cine.

Algunos de sus escenarios



Artículo del 7 de diciembre de 2012*

"El etnógrafo cinematográfico almeriense José Enríquez Martínez Moya presenta en Diputación su última gran investigación sobre el cine en Almería"



El Patio de Luces de la Diputación ha acogido esta tarde la presentación de la última gran compilación divulgativa del almeriense José Enríquez Martínez Moya, profesor y experto en investigación cinematográfica, que recoge transversalmente los acontecimientos principales y secundarios de las producciones, la historia de las localizaciones, los decorados, los estudios del cine, la intrahistoria de los mitos y los pseudónimos, los entresijos de los rodajes y un elenco de ilustraciones que dan forma a la mayor tarea indagatoria realizada hasta el momento sobre el desarrollo del cine en Almería.

"En sus más de mil páginas, el libro 'Cabalgando hacia la aventura' es una radiografía casi "enciclopédica", técnica e indagatoria de la historia del cine en la provincia de Almería."

Martínez Moya asegura que este trabajo es el resultado de una constante motivación por la búsqueda de aquellos restos, recuerdos, vestigios y pruebas que atestiguan el paso de una época dorada del cine en nuestra tierra: "Soy maestro. Yo no vivo del cine. Lo tengo idealizado. No veo lo malo, sino lo bueno. Es una vocación que tengo desde niño. He escrito otros libros, pero esta investigación es la más completa", reconoce.

La diputada de Cultura, María Vázquez, quien, según el autor, es "el primer personaje político de Almería que ha apostado por revalorizar el cine", ha recordado que Martínez Moya "es una de las personas que más sabe de este arte en la provincia. Siente pasión, trabaja de forma altruista y siempre saca tiempo para colaborar y seguir investigando".

Para el presentador del acto, el periodista almeriense Javier Adolfo Iglesias, "desde 1976 José Enrique ha sido el Indiana Jones del cine almeriense, ese pistolero solitario que ha cruzado el desierto y, a veces, ha perdido el sentido por la insolación", ironiza, "porque alguien comenzó a considerar que aquello era un patrimonio de Almería y sigue siéndolo, y había que documentarlo, clasificarlo y difundirlo".

El autor del libro y parte del público presente en la presentación han instado a la diputada de Cultura, María Vázquez, a que medie ante las autoridades regionales para la recuperación de las dunas de Cabo de Gata, presentes en "en la mayor parte de las grandes películas rodadas en Almería y un reclamo turístico de primer nivel". Vázquez se ha comprometido a estudiar la idea y ha pedido colaboración: "El presidente, Gabriel Amat, estará encantado de defender la idea si es buena para la provincia y hay gente que la apoya", ha anunciado.

*En: <http://blog.dipalme.org/index.php/noticias/el-etnografo-cinematografico-almeriense-jose-enriquez-martinez-moya-presenta-en-diputacion-su-ultima-gran-investigacion-sobre-el-cine-en-almeria/>

Algunos de sus escenarios



El “museo del cine” del Mini Hollywood



El “Museo del cine” es una estancia relativamente pequeña con cámaras y proyectores (y algunos accesorios de ambos) en los laterales o paredes, separados del público por paneles y pantallas de cristal (muy americano y

acorde con el ambiente). No se observan medidas de seguridad ni de conservación especiales, sino que más bien es el propio clima el que favorece la “permanencia” de los objetos en este estado, al ser un espacio abierto al exterior (puertas de entrada y salida permanentemente abiertas). Los niveles de iluminación son bajos pero suficientes (y más teniendo en cuenta el deslumbramiento en el exterior, con el sol del desierto) planteados de manera indirecta (salvo un par de focos que, inevitablemente, crean ciertos reflejos). La colección es interesante, si bien carece de algún tipo de presentación o introducción sobre su origen o funcionamiento (teórica) o información mínima en el programa.



El “museo del cine” del Mini Hollywood



Muchas asociaciones y “Films commision” están revalorizando su historia en el cine (en su mayoría perdido por descuido). La Diputación almeriense tiene varias publicaciones sobre “su” cine.

HISTORIAS DEL CINE

En los 60 se ruedan más o menos 100 películas en Almería. También en esos momentos se dispara la filmación de documentales nacionales sobre naturaleza, geografía y paisajes en esta provincia (mantenido en la década de los setenta aunque no tan ampliamente). En los setenta abundan los spaghetti-westers pero no es el único género explotado. En los ochenta aunque continúan las películas en sentido tradicional (corto y largo metraje), ya no tanto el wester porque termina la moda, comienzan las series, los spots publicitarios, los videoclips y un mayor auge de los documentales (nacionales e internacionales).

Recordemos algunos ejemplos de la historia del cine almeriense:

“Fort Bravo”, 1954, de John Sturges, será la primera película internacional de renombre.

“Los siete magníficos”, 1960, y también de Sturges, supuso la consagración como escenario para películas del oeste a nivel de industria internacional.

“Rey de reyes”, 1961, de Nicholas Ray, conllevó la inclusión por la puerta grande en el tema bíblico y con ello en la explotación como “desierto” en sentido amplio.

“El Cid”, 1961, de Anthony Mann fue la primera superproducción de temática española, trayendo a Charlton Heston y Sofía Loren (iconos de la época) que harían una gran labor posterior como embajadores de nuestra cultura turística.

“Lawrence de Arabia”, 1962, de David Lean. Otorgó a Tabernas el prototipo de desierto cinematográfico, junto con “Cleopatra”, 1963, de J. L. Mankiewicz.

“Por un puñado de dólares”, 1964, de Sergio Leone, inicia la época dorada del western almeriense.

“La muerte tenía un precio /AKA/ Por un puñado de dólares más”, 1965, también de S. Leone, supuso la apoteosis y construcción del poblado ya como estructura más o menos permanente.

“2001: una odisea en el espacio”, 1966, de Stanley Kubrick convirtió el desierto terrestre en otro planeta. Para los no creyentes en el alunizaje del Apollo XI en 1969 es el referente inmediato de recreación.

“Patton”, 1970, de F.J. Shaffner, supuso un hito para el cine bélico.

“Vente a ligar al oeste”, 1972, de Pedro Lazaga, supone la explotación del filón económico y social con tintes nacionales; mientras los escenarios se emplean para rodar grandes películas, los españoles llevan a Landa, Sacristán, Ferrandis, Mirta Miller y Tina Sainz a la naturaleza para que nos hagan sonreír “a la española”.



“El retorno del doctor Phibes”, 1975, de Robert Finest, volvió a ver un “nuevo Egipto” en Almería, y trajo consigo a Vincent Price y el género fantástico.

“Curro Jiménez”, 1976 (aprox) de Mario Camus para RTVE, supuso su explotación para una serie, si bien se sabe que algunos escenarios no pertenecen a Almería, sino a Jaén.

“Conan, el Bárbaro”, 1982, de John Milius, supuso retomar a España como lugar ideal para ciertas localizaciones. Almería fue sede de la mayor parte del rodaje en exteriores, si bien el público nacional reconoció antes las escenas rodadas en la ciudad encantada (Cuenca) y los bosques de Segovia.

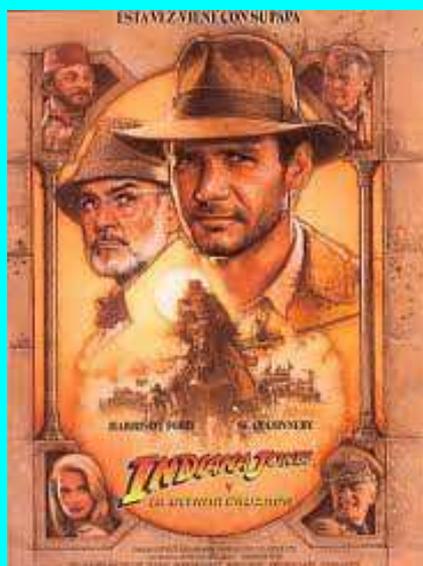
“Nunca digas nunca jamás”, 1983, de Irvin Kershner supuso la llegada de 007 con Sean Connery.

“La historia interminable”, 1984, de Petersen & Weigel o “Mad Max: beyond the thunder dome”, 1985, de Miller & Ogilvie, constataron que seguía siendo un gran escenario para el género fantástico y “apocalíptico”.

“Indiana Jones y la última cruzada”, 1989, de S. Spielberg tuvo grandes tomas en el desierto de Tabernas, si bien se reconocieron más los exteriores en las playas de Monsul y Genoveses (Cabo de Gata), o las carreras de los nazis por Guadix y el puerto de la Mora (ambos en Granada).

“La lengua asesina”, 1996, de A. Sciamma, “800 balas”, 2002, de Alex de la Iglesia, o “Mucha sangre”, 2002, de Pepe Heras, han revalorizado la producción en el Mini-Hollywood y sus alrededores ya con la institución en pleno funcionamiento, demostrando que mantiene su actividad y no se trata de un escenario “muerto”, sobre todo para los “nuevos” directores y productores o los proyectos menos “pretenciosos” en los aspectos económicos.

“Asterix en los juegos olímpicos”, 2007, de F. Forestier ha sido la última producción de gran inversión económica internacional hasta hoy documentada, si bien nunca ha cesado su actividad.



2.2. La conservación del patrimonio cinematográfico

La conservación y restauración como *recuperación* de la obra cinematográfica comienza a ser sistemática desde los años treinta en las primeras filmotecas, como dice Ripio coincidiendo “con la consolidación de una ruptura radical con la valoración intelectual que se hacía del cine hasta la aceptación del nuevo medio expresivo por las vanguardias estéticas”.¹⁰⁰ Comienza la apertura de archivos especializados en Estocolmo en 1933, Berlín en 1934, Londres y New York en 1935, París en 1936 y Bruselas en 1938 coincidiendo con la constitución de la FIAF para favorecer la conservación del Cine y sus testimonios. La restauración propiamente dicha comienza en los sesenta de forma progresiva y extensiva desde estos centros. A pesar de ello, el número de películas desaparecidas es tal que doblaría el volumen de lo conservado, y en parte esto se debe a la inexistencia de una conciencia museística.

El museo del cine debería partir de este principio, siendo filmoteca pero sin limitarse a la película sino abarcando todos los aspectos materiales, tecnológicos, estéticos y espirituales del fenómeno cinematográfico. ¿Por qué aparece tan tarde el interés por la conservación del Patrimonio Cinematográfico en general, no limitado al film o película? Se debe a la propia naturaleza del Cine: como invento decimonónico pseudo-científico, sin paternidad definida¹⁰¹ sino como fruto de continuos y simultáneos descubrimientos y aparatos. Tras desencadenarse la guerra de patentes, pasó de ser una novedad científica a económica, pronto empleado como instrumento político y como medio de comunicación. Simultáneamente, también hay que entenderlo como manifestación artística desde sus orígenes pero con muy diferentes

¹⁰⁰ AA.vv. *La imagen rescatada. Recuperación, conservación y restauración del Patrimonio Cinematográfico*. Ripio: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991, p.9.

¹⁰¹ Recordemos que a pesar de atribuirse a los Lumière la presentación del Cinematógrafo, y con ello el nacimiento del Cine, este no es más que otro de los muchos aparatos que surgieron en un mismo contexto en distintos puntos geográficos y debido a la experimentación continua y conjunta de diversos científicos y técnicos.

consideraciones como ya vimos en el bloque que define al Patrimonio Cinematográfico.

Con la llegada del sonoro el cine mudo sufrió tal devaluación que se llegaron a destruir intencionadamente más de la mitad de las producciones existentes. La conciencia sobre el peligro de la desaparición del cine no surgió desde la industria productora sino desde el público que recordaba antiguas películas que “quería volver a ver”. Las cifras varían según las fuentes, pero hoy día se calcula la desaparición del 90% de la producción muda y el 50% de la sonora hasta 1950. Esto se debe a la desintegración de soportes y materiales químicamente inestables, no pensados para la durabilidad del producto, pero también a la falta de consideración de estas películas como integrantes de un Patrimonio Cultural digno de conservación y su destrucción más o menos intencionada.

Del mismo modo, el aumento de la demanda cinematográfica conllevó una mayor velocidad de producción y copia, y con ello una peor calidad en la estabilidad fotográfica y medios de producción y reproducción. En definitiva, las nuevas creaciones tenían peor calidad física, lo que afectará a su posterior conservación, y simultáneamente se destruyeron muchos materiales ya obsoletos en pos de las nuevas tecnologías.

Hoy día la conciencia sobre la necesaria conservación del Patrimonio Cultural en general ha cambiado mucho, comenzando por la definición de nuevos tipos de Patrimonio entre ellos el Patrimonio Cinematográfico. El principal problema para la conservación, y con ello para su restauración, es la gran variedad de materiales que puede abarcar como hemos tratado en el capítulo referente a la “Definición de bienes integrantes del Patrimonio Cinematográfico”. El Patrimonio Audiovisual y Fílmico comprende gran variedad de materiales y soportes vinculados al Patrimonio Cinematográfico, con materiales fotográficos, holográficos, magnéticos, digitales, etc. Pero dentro del Patrimonio Cinematográfico también existen bienes con diferente naturaleza y vinculados

al Patrimonio Bibliográfico y Documental (sin ser de naturaleza audiovisual), Patrimonio Etnográfico, Patrimonio Industrial y Patrimonio Inmueble.

Durante mucho tiempo la conservación del Patrimonio Cinematográfico se limitó a la duplicación y creación de copias y cambios de formato del Patrimonio Fílmico. La conservación supone en muchos casos la actualización continua, convirtiendo elementos del pasado en parte activa de nuestro presente para llevarlos hasta el futuro. Pero ya sabemos que la energía sólo se transforma (ni se crea ni se destruye); cualquier intervención deberá efectuarse desde un punto de vista científico, siguiendo unos criterios, metodologías y técnicas, que como parte de nuestro presente afectarán al objeto y añadirán cualidades físicas y conceptuales. Ni siquiera las acciones más inertes se libran de afectar a la pieza de un modo más o menos directo. Todos sabemos que las propias medidas preventivas conllevan una alteración de los discursos naturales de actuación de la materia, por lo que al ejecutarlos hemos de tomar la misma conciencia y responsabilidad que en la conservación de acción directa, curativa o restauración.

La recuperación de este material actúa a dos niveles: el de conservación como prevención y ralentización del deterioro, y la restauración como intervención directa orientada a devolver (en la medida de lo posible) su aspecto y funcionalidad originales. Tomaremos por deterioro cualquier cambio físico, sea cual sea su naturaleza (degradación material, afección del entorno o acción antrópica) siempre que sea fortuita o no intencionada, o la pérdida de cualidades propias de su uso o función con la cual fue creado el objeto patrimonial.

En la reconstrucción hay que tener en cuenta que no existe una pieza única, ni siquiera en el momento de su creación, especialmente dentro del Patrimonio Fílmico: posibles cortes y montajes, tomas falsas, descartes, y otros, a veces como adaptación al público en el momento de su exhibición.

La reproducción o copia de estos materiales también es causa o factor de deterioro; el proceso reprográfico (fotocopiado, microfilmado, copia directa, etc) conlleva el empleo de luces, aumento de temperaturas, tensiones físicas y adopción de posiciones “inadecuadas” y todo un conjunto de acciones que pueden dañar el material original, sea cual sea su soporte.

Hemos de remarcar el hecho de la pérdida de originalidad material en muchos de los casos necesaria para la conservación del contenido informativo. El cine fue el primer medio que empleó el término *copia original*. Perdida esa autenticidad material, el cine es un fenómeno de pura percepción por parte del espectador de una serie de contenidos e ideas (como ocurre con la música) donde el soporte físico comienza a carecer de importancia y convertirse en algo transitorio... Esto debe ser comprendido en cualquier proceso de musealización cinematográfica: se ha de decidir si el proyecto museográfico atenderá a los restos materiales que nos quedan o a las informaciones que estos representan, desde la “presentación de objetos antiguos originales” hasta la recreación del fenómeno cinematográfico en si. Cualquiera de las posturas será factible siempre que la relación entre mensaje y objeto emisor sea coherente.

Muchas veces se han considerado a los archivos filmicos como “museos del cine” pero esto no es correcto ya que, simplemente, se ha intentado conservar el film original y difundir localmente la obra. Pero la experiencia cinematográfica va más allá y el conjunto de bienes materiales que comprende no puede limitarse a la película. La representación fiel a las condiciones originales no tiene que limitarse a ser museológica, aunque esto será lo más normal dado lo complejo del asunto; pero lo que se persigue es la autenticidad. La “recreación de su contexto” nos ayuda a comprender su esencia: si los autores hubieran podido disponer de otros medios puede que los hubieran utilizado y el público podría haberlo percibido de otras maneras.

Hemos de recordar también que cada exhibición de un film original con su maquinaria perjudica a ambos componentes, los deteriora notablemente, además de suponer un esfuerzo de apreciación por parte del espectador. Pero la decisión es si lo perjudicamos con el uso o lo guardamos bajo llave sin difundirlo. Si la película está condenada por su propia naturaleza a desaparecer ¿debemos acelerar esto con el uso?; y del mismo modo, ¿qué hacer con la maquinaria?. La única posibilidad hoy día plausible parece ser la duplicación de ambos componentes.

Será muy importante tener en cuenta las amenazas generales para el Patrimonio Bibliográfico y Documental que se dan en bibliotecas y archivos (fílmicos o no) ya que suelen compartir características tanto constitutivas (del material) como de almacenaje. Dentro del patrimonio documental y bibliográfico los denominados “soportes de nuevo tipo”¹⁰² abarcan variedad de materiales y formatos de reciente creación, en los que se incluyen los foto-documentos. Estos se caracterizan por la presencia de un portador químicamente elaborado de acetato de celulosa, polietileno u otro polímero sintético, recubierto por una emulsión de gelatina y una sustancia formadora de la imagen. A este grupo de documentos pertenecen los materiales fotográficos, las microformas, los hologramas, las cintas magnéticas, las películas cinematográficas, los videos (electromagnéticos), los documentos digitales de diverso tipo, los discos ópticos, etc.

Las colecciones tradicionales de las bibliotecas contienen una amplia gama de materiales orgánicos como papel, tela o cuero, cordadas, adhesivos, y todo tipo de encuadernaciones más o menos tradicionales. Tales materiales y productos sufren un proceso de envejecimiento natural y con ello el consiguiente deterioro. Aunque se pueden tomar medidas para ralentizar y paliar este proceso, como llevar a cabo una manipulación cuidadosa o proporcionar un

¹⁰² Existen otras definiciones para estos, según las fuentes contrastadas, como vimos en los apartados dedicados a la definición del Patrimonio Cinematográfico y sus integrantes, tipos y clases.

ambiente adecuado, es imposible detenerlo completamente ya que el material orgánico resulta más sensible en líneas generales a la acción de diversos agentes del deterioro.

La estabilidad física y química del material de bibliotecas, también depende de la calidad y procesamiento del material constituyente. Los soportes más modernos y los medios audiovisuales actuales en general, también tienen problemas inherentes de preservación y necesitan ser almacenados y utilizados con cuidado de acuerdo a las necesidades de su propia naturaleza.

Resulta vital para la correcta conservación de estos materiales la formación del personal de estas instalaciones adecuada a sus funciones y contacto más o menos directo con estos materiales y colecciones. El conocimiento de los mismos, así como de las instalaciones (del edificio albergante y características) y su funcionamiento, la creación de proyectos, protocolos y planes de actuación adecuados, son los primeros pasos hacia la conservación del Patrimonio.

Es necesario llevar un control de las medidas ambientales existentes para preservar las colecciones, así como de las condiciones de conservación de las colecciones e identificar los problemas potenciales. En ello se incluye el conocimiento del estado de conservación real de las colecciones, su mayor o menor sensibilidad o potencial de deterioro, la previsión de un aumento de fondos y su posible ubicación (adecuada a sus necesidades), el mantenimiento de las instalaciones, etc.

En definitiva, para una correcta conservación museológica del Patrimonio Cinematográfico, y para la musealización de éste en general, se precisan una serie de estrategias que partan tanto del conocimiento del material como del reconocimiento de su valor patrimonial y el enfoque científico-museológico. Estos son los temas que trataremos en este apartado.

2.2.1 Conservación de la película como máximo exponente del hecho cinematográfico: patrimonios fílmico y audiovisual.

2.2.1.1. Patrimonio Fílmico: el material fotográfico y fílmico y su conservación

Dentro de lo que denominamos Patrimonio Fílmico incluimos las películas de determinado soporte material, sea cual sea su antigüedad, vinculado a las técnicas fotográficas de captación y reproducción de la imagen. Por ello, veremos ahora sus cualidades físicas y químicas, sus necesidades específicas de conservación, las técnicas principales para su restauración, y las recomendaciones particulares para su correcta preservación.

2.2.1.1.a) Cualidades de los materiales fotográfico y fílmico

La diferencia entre soporte fotográfico y soporte fílmico, en sus orígenes, se fundamenta en la existencia de animación o movimiento en las imágenes iniciales y la aparición del sonido después, conformando el primer Patrimonio Audiovisual. La evolución material de los soportes para ambas manifestaciones artísticas transcurrirá paralela durante los primeros años para posteriormente separarse tecnológicamente, lo cual se hace patente sobre todo en la era digital.

- La fotografía

La fotografía es la captación de imágenes por procesos lumínicos y la obtención de una imagen fija por un compuesto químicamente sensible a la luz.

La proyección sucesiva de fotogramas creará la sensación de movimiento, siempre que estos tengan contenidos seriales; esta es la base y diferencia con el cine. En general, el sistema de formación de la imagen fotográfica se da por medio de materiales sensibles a la luz, basado en haluros, cloruros, bromuro e ioduro de plata, sobre soporte cristal, película o papel. El nitrato de celulosa fue el primer material flexible para sustituir al cristal como soporte de la fotografía. Aunque fue desechado en los primeros años cincuenta, si bien comienza a sustituirse ya en los treinta.

La fotografía parte de procesos químicos que conforman el fenómeno fotográfico en general: revelado, lavado, hypoclearing (aclarado), tomador, secado, etc. En ellos la imagen pasa del soporte de captación de la imagen al soporte definitivo. Reducción, intensificación, tonalización son procesos de “cambio” de la imagen que también se comprenden en su restauración. A pesar de la variedad de posibilidades, la mayoría de las fotografías antiguas en blanco y negro están compuestas de plata suspendida en gelatina. El problema más común en la fotografía es la pérdida de imagen, bien por residuos del lavado (propias del proceso químico fotográfico) bien por descomposición de los materiales.

Una fotografía tradicional¹⁰³ consta de tres partes diferentes:

- Soporte: de vidrio, película plástica, papel o papel con recubrimiento de resina u otros.
- Capa aglutinante o emulsión: generalmente de gelatina, albúmina o colodión; fija al soporte el material de la imagen final.
- Material que forma la imagen: de plata, tintes de colores o partículas de pigmentos, generalmente suspendido en la emulsión o capa aglutinante.

¹⁰³ Nos referimos a la fotografía analógica, sea cual sea su materialidad. De la fotografía digital hablaremos en los soportes digitales.

Veamos ahora los primeros y principales procesos fotográficos:

a) CON PLATA

- Daguerrotipo (1839-1860): plancha de cobre plateada sensibilizada con cloruro de plata. Se revela por vapores de mercurio y se fija por tiosulfato sódico.
- Calotipo (1841-1860) (también llamado talbotipo): impresión en “papel salado” (*salt print*). Es, al mismo tiempo, el sistema y la técnica para la captación fotográfica en fotogramas consecutivos diseñada por J. Talbot en Inglaterra.
- Cianotipo (1842-1950): papel con una solución de sales de hierro. Da una imagen azul conocida como “Blue Prints”, empleada para planos y cartografía.
- Colodión (de placa húmeda, 1851-1885, y de papeles, 1885-1930): El colodión es una solución de nitrocelulosa en alcohol y éter, impresa con nitrato de plata. Negativos: de 1851 a 1885, es el primer proceso de negativos sobre cristal. Positivos: 1852-1890, lo mismo pero colocado sobre una base negra; los “ambrotipos” son negativos con tela, papel o pintura negra en su trasera; el “ferrotipo” será una variante que cambia el cristal por una plancha de latón lacada. Se trabajan en transparencia entre 1850 y 1910.
- Albúminas (1850-1900): consiste en clara de huevo y sal sobre cristal, imagen formada por nitrato de plata. Se da sobre papel entre 1850 y 1900, y sobre transparencias (estereocopias) de 1849 a 1914.
- Gelatina (placa seca) desde 1880: Reemplazó al colodión húmedo.
- Gelatina (papeles) desde 1885: El gelatino-bromuro es una adaptación del anterior sobre papel, con gelatina y bromuro de plata.

b) SIN PLATA (similares, pero empleando otros metales)

- Procesos férricos
- Procesos con platino
- Procesos con dicromato
- Técnicas fotomecánicas

c) Y los menos frecuentes:

- Opalotipo (1889-1900): cristal de ópalo con emulsión de gelatino-bromuro o transferencia de un Carbón Print.
- Fotograbado (comercializado desde 1880): plancha de cobre cubierta por polvo de asfalto, recubierto por gelatina bicromada (propia de Carbón Prints); luego la imagen se traslada a papel por presión.

Veamos ahora los tipos de soportes con más detalle. En fotografía el soporte puede ser de la obra definitiva o de la “obra de transición”. El rollo fotográfico es similar al film cinematográfico, pero suele ser el material del proceso de captación de la imagen sin ser su soporte definitivo.

- Cristal: su único problema de conservación a priori es la rotura, aunque se dan casos de contaminación y desvirtualización del material (pero no es normal).
- Papel: hay de muchos tipos, química y físicamente sensibles por su propia naturaleza y por los elementos químicos que conforman la imagen. Los tipos de papel fotográfico han evolucionado mucho en los últimos 70 años, pero antes eran todos básicamente parecidos, de base celulósica y muy similares a los papeles usados para la escritura común.

- Película de nitrato de celulosa: químicamente inestable y muy inflamable. Se fabricó entre 1889 y 1951 y se usó entre 1900 y 1939. A temperatura ambiente e incluso más baja, se deteriora lenta y continuamente, liberando gases en el proceso. Si estos no pueden salir del contenedor en que se guarda la película, aceleran la descomposición, y la base se vuelve amarilla y marrón sucesivamente, pegajosa y por último friable y quebradiza hasta desintegrarse convirtiéndose en un polvo gris pardo. Ello implica la completa destrucción del registro sonoro y visual. Esta reacción puede producir una combustión espontánea de la película.
- Película de acetato (diacetato de celulosa o triacetato de celulosa): estabilidad química levemente superior. Fue introducida en 1935 y desde 1939 en adelante reemplazó casi totalmente a las anteriores de nitrato de celulosa. Se descompone lentamente a temperatura ambiente, liberando gases cuyo olor recuerda al del vinagre (proceso conocido como “síndrome del vinagre”). Eventualmente se rompe completamente. Durante bastante tiempo, las películas de triacetato de celulosa se habían considerado adecuadas para registros de archivos, pero actualmente se han evidenciado problemas de estabilidad de este tipo de película suponiendo también un material complicado a la hora de su conservación.
- Película de poliéster (desde 1955) más estable. Muy usado tanto para película como para su funda protectora y conocida comúnmente como “película de seguridad” por su menor capacidad de combustión. Para los registros fotográficos actualmente se recomiendan las películas que incorporan una base de poliéster (tereftalato de polietileno).

Existen, por tanto, tres tipos principales de material fotográfico con soporte de película: nitrato de celulosa, acetato de celulosa y poliéster. Estos materiales se han utilizado como soporte para negativos, transparencias positivas, películas

en movimiento, microfilms y otros productos fotográficos. Estos tres tipos serán los que constituyan el denominado film.

- Particularidades del film

El descubrimiento del plástico sintético a finales del s. XIX revolucionó la tecnología capaz de recoger el fenómeno de la persistencia retiniana con el nitrato de celulosa o celuloide. El nitrato fue el primer material flexible para sustituir al cristal como soporte en fotografía y por tanto la primera película. El celuloide fue inventado dentro de las investigaciones sobre materiales y productos explosivos, y de ahí su inestabilidad química (autodeterioro e inflamabilidad). El proceso de adaptación del nuevo plástico (acetato de celulosa) para fines fotográficos se atribuye a G. Eastman Kodak en 1889 (si bien la incorporación de la emulsión fotográfica al soporte de plástico se atribuye a J. Carbutt un poco antes). Se trata de un polímero sintético inventado en 1869 por J. Wesley Hyatt, compuesto por una dispersión coloidal homogénea a base de nitrato de celulosa y alcanfor¹⁰⁴.

A principios del s. XX esta película de celuloide fue mejorada al incorporar al soporte capas más gruesas de gelatina por ambas caras, lo cual ralentizaba la descomposición del soporte a la vez que reducía su inflamabilidad. Pero seguía siendo químicamente inestable e inflamable, con lo que comenzó a decaer en 1930 y fue desechado en 1951 como soporte fotográfico, sustituido por el diacetato de celulosa y luego por el tetracetato. Estos acetatos, propionatos ester-celulósicos, aportaban una alta estabilidad química (posteriormente cuestionada) hasta la llegada del poliéster (desde 1955 en la fotografía) que igualaba e incluso mejoraba sus cualidades. Desde entonces el PET (tereftalato de celulosa) es el más conocido y empleado, con sus principales nombres comerciales MYLAR en EE.UU y MELINX en U.K.

¹⁰⁴ Boletín 12:1 Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas, diciembre 2002. [<http://imaginario.org.ar> (fecha de consulta octubre de 2008)]

LA AUTOCOMBUSTIÓN DEL PATRIMONIO FÍLMICO

¿LEYENDA URBANA O PROBLEMA REAL?

El incendio de 1909 que destruyó el Fergusin Film Exchange Building de Pittsburg, inició la toma de conciencia sobre los riesgos de la inflamabilidad del nitrato. Son internacionalmente conocidos los incendios de los Archivos Nacionales de EE.UU. en 1977, la George Eastman House en 1978, la Cinématèque Francaise de París en 1980, o la Cinemateca Nacional de México en 1982.

El propio cine se ha hecho eco sobre su sensibilidad ante el fuego, en películas como *Nuovo Cinema Paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore) o *Unglorious Basterds* (2009, Quentin Tarantino). El vínculo entre cine e incendios ha dado lugar a diversas leyendas conocidas por el público.

En agosto de 2007 un terrible incendio azotó los estudios Cine Città de Roma. Aunque se cerró el expediente como iniciado por causas desconocidas, no fueron pocos los medios de comunicación que al hacerse eco de este suceso reavivaron la “leyenda negra” sobre la inflamabilidad ligada al mundo cinematográfico. Sin embargo, las colecciones fílmicas que allí se albergaban cumplían todos los requisitos de seguridad propios del s. XIX. Resulta muy difícil a día de hoy, y siguiendo las recomendaciones que antes hemos mencionado para su conservación y almacenamiento, que se produzca un incendio de forma espontánea en fondos fílmicos que denominamos autocombustión.

Coloquialmente consideramos autocombustión al hecho de comenzar arder sin motivo aparente y de forma súbita. En el lenguaje científico, la *Temperatura de Autocombustión* es la mínima a la cual debe elevarse una mezcla de vapores inflamables y aire para que se encienda espontáneamente sin necesidad de una fuente de ignición externa. Coincide con el punto en que la *Energía de Gibbs** se anula. A temperaturas inferiores a la de autocombustión es necesario superar una energía de activación para iniciar la combustión.

La autocombustión también se define como una “polimerización al azar” en los enlaces insaturados de aceites y otros materiales orgánicos volátiles. Dentro de las sustancias propensas a este tipo de reacciones se destacan la nitroglicerina, nitrocelulosa, cordita,... Y por tanto, por su composición, el celuloide.

Como ya hemos indicado anteriormente, los soportes fílmicos tradicionales presentan una estructura básica constituida por soporte, emulsión y material de imagen, y dentro de los diferentes tipos de soportes lo que conocemos como *celuloide* es nitrato de celulosa. Este es inflamable a poco más de 150° C (300° F). Por su composición química autodegenerativa, los materiales constitutivos del film tienden a descomponerse, iniciando reacciones químicas autocatalíticas. Ello conlleva la posibilidad de que ardan con solo 40° C de temperatura, y que una vez iniciado el proceso los resultantes de la descomposición (ácidos y óxidos de nitrógeno, principalmente) sean los principales factores de deterioro para el material aún no afectado.

También, por su composición química, una vez iniciada su combustión emiten sustancias que la facilitan (principalmente oxígeno); los gases desprendidos son inflamables y tóxicos. Se consideraba peligrosa su manipulación ya desde comienzos de su utilización y se redactan normativas para su correcto uso. Actualmente siguen vigentes las normas para almacenamiento y manejo de películas de nitrato de la NFPA (National Fire Protection Association), denominada “norma 40”, publicadas en 1988, con diversas propuestas de actualización en trámite.

Esta será una de las principales causas del interés en el empleo de otros materiales. Y por ello a principios de los años veinte aparecen los soportes de acetato de celulosa denominados como “película de seguridad”. El triacetato comporta normas internacionales estandarizadas** que garantizan su ininflamabilidad, estableciéndose una media entre 800° y 1000° F (+425°-+530° C). Posteriormente llegó el polimetil-terephthalato (PET) y su variante comercial más conocida el MYLAR. El poliéster, aún más estable químicamente, aparece en 1955 pero no se impone como sistema sino que se alterna con los triacetatos que incluso se siguen empleando hoy en día (aunque cada vez menos y dentro del ámbito de la experimentación cinematográfica, obviamente).

Por tanto, conociendo la existencia de esta posibilidad también sabemos cómo evitar este suceso. Manteniendo las películas a una temperatura adecuada y controlando la inactividad química del material, no deberíamos preocuparnos del problema de la autocombustión. Eso sí, nunca podremos olvidar que en caso de aparecer el fuego, este material no solo será fácilmente prendible sino además imposible de recuperar.

*La *Energía de Gibbs* es el potencial termodinámico y de espontaneidad en una reacción química a presión y temperatura constantes. Sirve para calcular si una reacción ocurre de forma espontánea tomando en cuenta las variables del sistema.

**ISO 543 y ANSI PH1 25-1.976. Véase el glosario terminológico adjunto.

La introducción del color fue progresiva y se fundamentaba en dos posibles formas de trabajo: coloreado posterior o modificación del film para captación del color directamente. Existen muchos materiales previos y experimentaciones, pero su imposición llegó con el sistema Eastman Color de Kodak a principios de los cincuenta, que por sus mínimos costes hace abandonar definitivamente el Technicolor (películas de capas) en los setenta.

Los materiales fotográficos (sean fotografías o soportes fílmicos) presentan una estructura común básica que ya hemos visto:

- Soporte: vidrio, metal, plástico o papel para fotografía, y en el filme limitado a plásticos flexibles.
- Emulsión (binder layer): principalmente gelatina y albumen que soporta la imagen.
- Material de imagen final: plata, tintas colorantes o pigmentos, entre otros; generalmente suspendidos en la emulsión.

- El movimiento

Dentro de la historia del proceso de captación del movimiento por fotografías (o fotogramas), existen una serie de nombres que queremos recordar muy brevemente como los precursores del cine. Para comenzar, E. Muybridge que

estudió el movimiento de los caballos en fotografía secuencial sentando sus bases y consiguió la proyección de imágenes sobre una pantalla, pudiendo crear sucesiones coherentes con una cierta velocidad creando ilusión de movimiento. Pero será E. J. Marey quien desarrolle las herramientas definitivas para la fotografía secuencial, con su famoso rifle fotográfico homónimo (1881) y la sustitución de una placa fija por un elemento múltiple y flexible (primera película, 1889).

Posteriormente serán Edison con el kinetoscopio, los dispositivos de movimiento de fotografías de Dickson¹⁰⁵ (y la investigación conjunta con el anterior) y el cinematógrafo de los Lumiere los que den lugar al nacimiento oficial del cine como captación y reproducción de la imagen en movimiento. Las patentes son múltiples y no podemos desarrollar profusamente este tema ahora, pero si concretaremos que será Louise y August Lumiere quienes consoliden los sistemas de proyección colectiva y la mentalidad empresarial que orienta estos primeros años del Cine.

Una vez asentada una “teoría general” a principios de la última década del s.XIX, las variaciones entre las técnicas fotográfico-cinematográficas de estos pioneros son cada vez menores y derivadas de los procesos de fabricación y creación de la maquinaria y el aparataje. Una forma de identificar la procedencia de las películas es a partir del sistema de perforado. Los rulos de tiraje tienen distintas dimensiones entre los dientes, y este dato es relevante al estudiar el aparato en cada caso concreto, siendo específico para cada película.

La cadencia de 24 imágenes por segundo (16 en el cine mudo), es la velocidad mínima para conseguir que la retención en la retina funda las imágenes y sean procesadas por nuestro cerebro como una línea continua. El denominado *stop motion* es una técnica de sucesión de fotografías en las distintas fases de un movimiento que al ser proyectadas consecutivamente y a una velocidad

¹⁰⁵ Dickson resulta generalmente el gran olvidado en la historia del precine, pero sin sus decisivas investigaciones no se hubiera desarrollado el primer cine tal y como lo conocemos.

adecuada dan sensación de movimiento real. Es la base de la animación fotográfica.

- El sonido

El sonido es una perturbación que se prolonga a través de un medio elástico a una velocidad característica de ese medio (nunca en el vacío). El hombre capta frecuencias entre 20 Hz (hercios u oscilaciones por segundo) y 20KHz, entre 0 y 120dB (decibelios). El sonido se propaga por presión mecánica de unas moléculas sobre otras, transmitiéndose en una o múltiples direcciones.

El sonido llegó al Cine cuando se introdujo una capa de selenio fotoelectrónico cuya resistencia eléctrica quedaba marcada por la luz, permitiendo grabarlo según su intensidad y frecuencia. El sonido, como señal analógica que porta información, puede alterarse y sufrir daños tanto por el uso natural o habitual de los materiales, como por el tiempo ("edad") y descomposición natural de los mismos, por lo que hemos de conservarla.

La banda sonora se crea de forma separada/diferente a la imagen. En ella se comprenden nivel (volumen), timbre y tono como elementos definitorios. En su interrelación con la imagen, el sonido cinematográfico puede presentar las siguientes dimensiones: ritmo, fidelidad, tiempo y espacio, que son los parámetros que lo definen como elemento fílmico. La banda sonora se compone, a su vez, de estratos determinados por los diversos tipos de sonido que la componen: música incidental o ambiental, efectos sonoros (ambientales) y doblaje o palabra (diálogo o narración). Todo ello compone la banda sonora de una película.

Las primeras películas sonoras registraban el sonido de forma independiente a las imágenes (en cilindros de fonógrafo y similares) y debían estar sincronizadas con el proyector. Luego llegó el proceso óptico de transformación

del sonido en ondas de luz grabadas fotográficamente sobre la película. Al principio esa banda de sonido era muy grande, ocupando la mitad del ancho de la película, y se debía escuchar por el espectador de forma individual (empleando un audífono) hasta 1907.

A partir de esta fecha aparecen diversos sistemas para su amplificación, pero en 1927 (con el sistema Movietone) es cuando se alcanzó la sincronización total con sonido óptico, adecuándose la velocidad de paso de las imágenes de 16 a 24 fotogramas por segundo.

- Tipos de films o películas

El material con soporte de película (sea nitrato, acetato o poliéster) se ha empleado como base de negativos, transparencias positivas, películas en movimiento, microfilms... productos fotográficos vinculados o no al movimiento de esas imágenes. El Microfilm, por ejemplo, tendrá las mismas cualidades materiales que el resto de películas fotográficas, y por tanto las mismas necesidades de conservación.

Dentro del Patrimonio Fílmico encontramos multitud de formatos: 16mm., 28mm., 35mm., y sistemas de perforación (BH y KS). Los rulos de tiraje tienen diversas dimensiones entre los dientes, lo que hemos de tener muy presente ya que precisamos conocer el aparato de tiraje específico para cada película. Así mismo, encontramos negativos originales o duplicados o internegativos, y positivos originales/definitivos, duplicados e intermedios, copias para exhibición, negativo de rodaje, bandas de sonido, copia sin etalonar, fragmentos de descarte, etc.

El *formato* es el tipo de película, que viene definida por el paso (ancho de la película), el tipo y número de perforaciones por fotograma y las dimensiones del cuadro de imagen. Con la introducción de la banda de sonido se alteraron

ciertas medidas, generalmente recortando el cuadro de las imágenes (tamaño del fotograma).

Con la llegada del triacetato se imponen normativas materiales universales. Quizás la primera fue la implantación del formato de 35mm. La película de 135 (ISO 1007) es la empleada para cámaras fotográficas: tiene un ancho de 35mm., longitud según número de exposiciones, y alto de 24 mm. (relación 3:2) entre perforaciones. En esta fotografía el formato medio o medio formato se refiere a dimensiones mayores a 135 y menor al formato grande (de 4x5 pulgadas). Los de 120 y 220 (ISO 732), el segundo con doble longitud, son los más habituales.

En el cine, la película de 35 mm. se estandariza desde 1909 vinculándose a la gran pantalla (el mismo empleado en fotografía comúnmente, solo que en fotografía se impresiona en horizontal). También existe un formato de doble ancho (65 mm.) que se convierte en 70 mm. Para su proyección, al añadirse la banda de sonido, resulta mucho más costoso y aparatoso y actualmente se limita a grandes producciones ya que solo se rentabilizan sus cualidades al proyectarse en formatos especiales como IMAX u ONIMAX.

La película cinematográfica circula en una bobina de 300 m. pero antiguamente no llegaba a 60 m. y sin seguir el orden de montaje sino el de rodaje, escenas y virado o intertítulos (ya que el montaje dependía de las versiones de exhibición -original, extendida, censurada, etc.-). Una película de 90 minutos parte de una cinta de plástico amulsionada de 2488 m. y 20kg. Lo que equivale a unos 129.600 fotogramas.

Los *formatos subestandar* son aquellos inferiores a 25 mm., y propios de la cinematografía de finales del s. XIX y principios del s. XX., de los cuales mencionaremos algunos ejemplos:

- Biokman: 17'5 mm., con perforación central; de origen inglés, filmada y proyectada por la Biocam, propia del s. XIX.

- Birtac: 17'5 mm., también inglesa. Específica para un aparato llamado igual pero de pequeño tamaño, para "uso doméstico", con dos perforaciones en un solo lado.
- Crono de bolsillo o Chrono de pocho: de la casa Gaumont, de 15 mm. Deriva del chronophotographe de Demeny, con perforación central.
- Kino: alemana, de 17'5 mm., con perforación central. La Kino II daba marcha atrás, lo cual fue innovador en estos formatos a principios de siglo.
- Pathè Kok: 28 mm., con 4 perforaciones a un lado y una en el opuesto. Su evolución llevó a la Pathèscope a partir de 1910.
- Home Kinetoscope: 22 mm., versión casera del propio Edison.
- Cinèbloc: 22 mm., desde 1921 por la casa Sté Gallis. Esta película es de celofana (variación del celofán, polímero natural derivado de la celulosa) algo poco común.
- Pathè Baby: de 9'5 mm., con perforación central, de la casa Pathè Frères desde 1922. En principio pensada solo para proyección, pero desde 1928 sacaron las versiones tomavistas. En el mismo contexto sacaron la Pathè Rural, de 17'5 mm., con una perforación por cada lado.

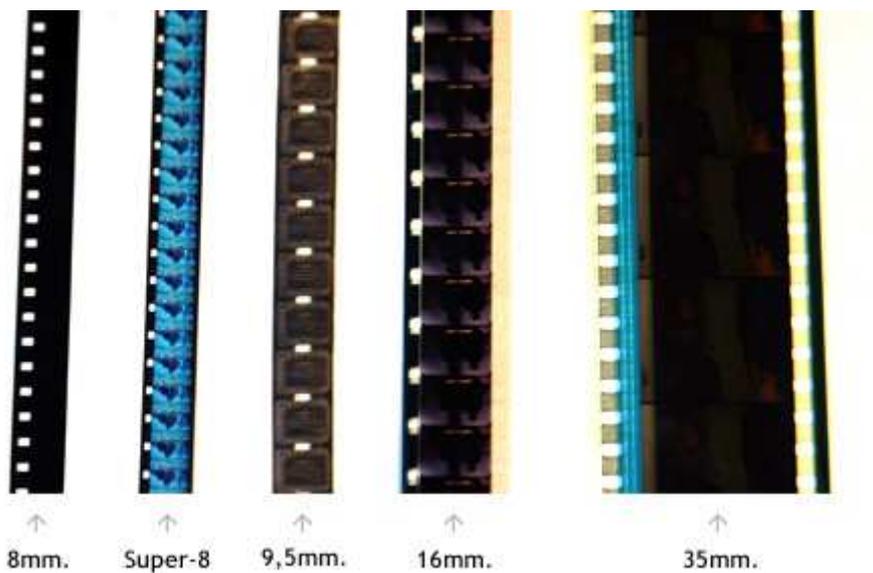
El formato de 16 mm. (y super 16) es la alternativa a la grabación en video analógico, más ligera que la de 35 mm. La aparición de la película de 16 mm. llega en 1923 de la casa Eastman Kodak, con una perforación por cada lado. La cámara Cinè-Kodak A llegó después, cuando varios fabricantes ya habían sacado varias máquinas para esta película.

El formato de 8 mm. fue creado para el sector doméstico por su ligereza (sobre todo por el aparato de filmación) pero de gran calidad química, por lo que hasta hace poco fue muy empleado. Puede ser 8 mm., doble 8 u 8 normal, super 8 o single 8. La película de 9'5 mm. será una variación del anterior con las mismas prestaciones. La aparición de la película de 8mm. llegó con Cinè-Kodak Eight en 1932. Se trata de un film de 16 mm. cortada en sentido longitudinal, pero con dos perforaciones más (una a cada lado, intercaladas) que se pasaba dos veces, una por cada lado. En la filmación y en laboratorio se cortaba longitudinalmente; de ahí la denominación Doble 8.

Desde 1950 en adelante se multiplican los formatos y los fabricantes. Por ejemplo, conocemos más de veinte cámaras de origen japonés (marcas como Canon o Konica) para películas de Single 8, propuesta nipona del Super 8 de la Kodak americana.



Las cámaras de mano dispararon la proliferación de formatos de película menores, más económicos y manejables, como el 8mm.



Al hablar de formatos hemos de diferenciar entre “formato de película” y “formato de imagen”. Y dentro de estos últimos (formatos de imagen) hemos de distinguir entre:

- Formatos de *imagen analógica*, que se refieren al tipo de pantalla: dependen del formato del proyector (pudiendo aparecer bandas dobles). En cine lo ideal es compatibilizar pantallas de 16:9 con proyectores de 16:9, de 4.3 con 4.3, o de 16:9 con 4:3.
- VS// Formatos de *imagen digital*: dependen de los programas empleados para la captación y recuperación, compresión y visualización. Los más habituales son BMP (bitmap para Windows), JPEG (join photographic experts group), TIFF (tagged image file format) o GIF (graphic interchange format).

En la imagen analógica, existen diversos tipos de formato de pantalla, que condicionan el ancho y largo de la imagen según el sistema de proyección (según el aparato de visionado empleado):

FORMATOS DE PANTALLA

Nombre	relación de aspecto
Oblongo de foto pequeña (36x24)	3:2
Alto de foto pequeña (24x36)	2:3
Cuadrado de foto pequeña (36x36) o formato medio (6x6)	1:1
Formato PC y/o Tv	4:3
Formato pantalla ancha (HDTV)	16:9
Cinematográfico pantalla ancha	1'85:1
Cinematográfico cinemascop	2'35:1

2.2.1.1.b) Deterioro del material fotográfico y fílmico en general

El problema más común en conservación de fotografías es la pérdida de imagen, bien por residuos del lavado bien por descomposición de los propios materiales o por una mala ejecución del proceso captador o fotográfico. Antiguamente parte de los materiales utilizados en la fotografía tendían por naturaleza a la autodestrucción y otros eran muy sensibles al contacto físico. La mayoría de ellos son sensibles al ambiente (temperatura, humedad relativa y contaminación atmosférica) y a las sustancias oxidantes provenientes de las emisiones de los materiales empleados en su propia conservación “casera” (entendida desde un punto de vista no científico) y almacenaje: pinturas de muros, madera de muebles, cartón y similares empleados en las envolturas utilizadas para protegerlos, etc.



Descomposición total de una película de nitrocelulosa y de soporte fotográfico nitrocelulósico.

- Factores de deterioro de la fotografía:
 - Derivados de la propia naturaleza del material: presenta una degradación natural del soporte celulósico (papel o película), por oxidación (amarilleamiento) o acidificación (descomposición química de

la gelatina, que equivale a la descomposición física del soporte). Además, el triacetato de celulosa sufre el “síndrome del vinagre” ya que se compone de ácido acético. También se dan reacciones entre los componentes metálicos de la imagen: oxidaciones, reducciones, sulfuraciones, ...

- Derivados de la técnica fotográfica: pérdidas de la imagen porque los residuos del *hipo* no fueron correctamente lavados, áreas brillantes por exceso de plata, falta de fases en el proceso, sobre-exposiciones, residuos dejados por los productos de fijación o lavado...
- Antrópicos: manipulación sin guantes (los ácidos del sudor de las manos son corrosivos y crean depósitos de acumulación de otros residuos); restauraciones incorrectas y reproducciones inapropiadas (fotocopia, microfilmado y reprografía en general dañan sobre todo el papel original por la posición, el calor, la luz u otros); formas de exhibición peligrosas (modos de colocación, soportes que crean tensiones físicas, iluminación excesiva...), etc.
- Factores ambientales: humedad y temperatura elevadas provocan el “síndrome del vinagre” en triacetatos; la HR elevada (superior al 60%) favorece la aparición de microorganismos (aparición de hongos y su actividad enzimática, que resulta muy destructiva) y ataques del sulfato de plata. La temperatura elevada (superior a 30° C) reblandece los soportes y la inferior a 5°C los vuelve quebradizos. Sobre todo lo que afecta es la oscilación marcada y continuada de Tª y HR. La contaminación atmosférica también es relevante, sobre todo de dióxido de azufre SO₂, dióxido de nitrógeno NO₂ y ozono O₃.

La conservación de imágenes fotográficas no tiene nada que ver con la conservación general de papel aunque a veces este sea su soporte, pues depende del proceso de fijación de la imagen y los materiales que interactúan.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Para todo el apartado dedicado a la conservación y las patologías del material fílmico, recomendamos la consulta actualizada de instituciones como el Image Permanence Institute de Rochester (de Nueva York), perteneciente al RIT's College of Imaging Arts & Sciences. On line

- Factores de deterioro del film:

Los principales tipos de deterioro *físico* del film (película fotográfica, película cinematográfica, microfilm, etc) son: contracción (cuando está muy seca), y pérdida de flexibilidad, abombamiento (con forma de barca, por falta de humedad) u ondulación, arañazos, cortes, faltas de perforaciones, juntas dañadas (sobre todo en películas mudas que tenían muchas uniones con acetona como adhesivo, que ha desaparecido con el tiempo). Y también se detectan tipos de deterioro *químico*: de la emulsión o del soporte, de la imagen y/o del sonido, etc.

Las patologías de los soportes cinematográficos vienen de su propia naturaleza, al estar compuestos por materiales orgánicos y por tanto susceptibles de degradarse. La gelatina reacciona fácilmente con el agua y es “caldo de cultivo y manjar” para microorganismos (hongos y bacterias). Las sustancias que conforman la imagen también tienden a degradarse y a separarse de la emulsión y el soporte debido a sus diferentes coeficientes de expansión ante variaciones de humedad y temperatura (reacción al medio ambiente y condiciones del entorno). A ello se han de sumar las reacciones autocatalíticas, propias de nitratos y acetatos, o procesos degenerativos derivados del propio material que incrementa la emisión de gases (se va descomponiendo), y estos a su vez aceleran el proceso de descomposición.¹⁰⁷

La propia evolución de los soportes cinematográficos supone un factor de deterioro. Recordemos que los principales tipos de soportes fílmicos son (por orden cronológico) nitrato de celulosa (celuloide), acetatos de celulosa (diacetato, triacetato, propinato de acetato y butirato de acetato) y poliéster. El

nos permite no solo conocer las patologías de los materiales (a través de consultas) sino proponer alternativas y tratamientos para mejorar su estado. En <http://www.imagepermanenceinstitute.org> (enlace actualizado a fecha de entrega de este texto).

¹⁰⁷ Por ello se ha de evitar la acumulación de dichos gases, lo cual se consigue con depósitos independientes y suficiente ventilación, como veremos en el apartado de recomendaciones para su mejor conservación.

aumento de la demanda cinematográfica¹⁰⁸ conllevó una mayor velocidad de copia y con ello la peor calidad y estabilidad fotográfica (lavado rápido de la película procesada con posibilidad de dejar muchos residuos desestabilizantes químicos del revelado) aunque se de una mayor calidad en las emulsiones. A los diez o quince años de su tiraje, las copias quedan inutilizadas para su exhibición. Los deterioros más destacados se dan en los aspectos relativos al color (a su pérdida) por la insuficiencia del lavado inicial.



Síndrome del vinagre en un film en estado de total pérdida.

Se observan las siguientes fases en la descomposición (deterioro) de nitratos:

- decoloración y consiguiente desvanecimiento de la imagen,
- película quebradiza y pegajosa,
- aparición de burbujas y olor desagradable (emisión de ácido nítrico, óxido nítrico y dióxido de carbono; ello facilita la combustión y afecta químicamente tanto a materiales contiguos -sobre todo filmes- como al ser humano por ser tóxico),
- adhesión al envase contenedor u otros filmes que estén contiguos, y
- desintegración en un polvo marrón.

¹⁰⁸ En los años noventa se estaba más preocupado por el desarrollo de nuevos formatos que por el mantenimiento de los existentes.

Para los acetatos el deterioro más habitual es el “avinagramiento” (vinegar syndrome), que es una descomposición química similar a la del nitrato que produce ácido acético (de ahí su nombre, por el olor característico que produce). Es también un proceso autocatalítico, con deformaciones y transformaciones muy similares a las vistas en el nitrato, y que también se pueden desencadenar por factores ambientales. La diferencia primordial en la descomposición de ambos formatos es que los acetatos no tienden a inflamarse.

Los principales factores de deterioro fílmico son:

- Humedad: al ser materiales orgánicos la acción del agua (entendida como fluido o como gas contenido en el aire) es fundamental. Ellos mismos están compuestos de agua, por lo que el aumento de la humedad puede descomponerlos por hidrólisis y el descenso puede resquebrajarlos hasta desprenderse los componentes entre sí (ya que cada uno tiene una capacidad específica de reacción ante la ausencia de su natural hidratación).
- Temperatura: la energía térmica puede acelerar las reacciones químicas y catalíticas (avinagrado, *dye fading* o desvanecimiento de imagen, etc...). Así, un aumento de temperatura conlleva un aumento de la degradación propia del material.
- Interacción entre H.R. y T^a: la fluctuación de ambas alteran las afecciones de cada una de ellas; los efectos de la humedad a distintas temperaturas no serán iguales, y viceversa, por lo que será importante evitar cambios bruscos y mantener sus parámetros constantes (*cycling*). Y vista desde su relación con el biodeterioro, ya que el incremento de ambos parámetros (H.R. y T^a) se asocia a la aparición y proliferación de microorganismos, que emplearán el material como “hogar y comida” produciendo daños físicos y químicos.
- Luz: posee la cualidad de la durabilidad de sus efectos (afección acumulativa) en función al tiempo de exposición y la intensidad. La

acción fotoquímica de las radiaciones electromagnéticas, sea cual sea su longitud de onda, debe tenerse muy en cuenta, pero especialmente en la franja del espectro visible y las ultravioletas.¹⁰⁹

- Contaminación: a) gases oxidantes: sobre todo óxido y dióxido de nitrógeno, muy agresivos, que proviene de su propia descomposición. b) gases ácidos y sulfurosos: principalmente nitrógeno y dióxido de azufre, que proceden de combustibles y autodegradación. c) partículas en suspensión y humos: procedentes mayoritariamente de la combustión, y con afecciones o degradaciones físicas y químicas.

Las principales sustancias agresivas hacia el film que nos llegan por contaminación ambiental son peróxidos (del papel y la madera), compuestos de cloro (múltiples fuentes, incluidos ciertos plásticos), ozono (fotocopiadoras y ciertas lámparas y ciertos equipos eléctricos), derivados de productos de limpieza y mantenimiento (insecticidas, amoniacos, etc); y óxido de nitrógeno, dióxido de azufre o sulfuro de hidrógeno (como el uso de elásticos de goma, ya que la goma contiene azufre).

- Y la inevitable acción antrópica, que va desde la manipulación indebida a los accidentes casuales, vandalismo y destrucción premeditada, etc...

Para comprobar el estado de conservación de la película se realizan distintas pruebas, ensayos y test:

- fluorescencia con UV (que en película Kodak detecta la presencia de una película protectora o de seguridad),
- amilacetato en solución clorofórica o alcohol metílico que afectan (ambos) a los soportes de nitrato pero no alteran el acetato de celulosa,

¹⁰⁹ Se recomienda una media de 30-100lux, desaconsejando el uso de luz fluorescente por la emisión excesiva de ultravioletas, y recomendando el empleo de otras lámparas especiales y filtros.

- test de difenilamina (que aplicada sobre el soporte en ácido sulfúrico se torna azul si la película es de nitrato),
- o el test de inflamabilidad (ya que el nitrato es inflamable y el triacetato no).¹¹⁰

2.2.1.1.c) Recomendaciones para la correcta conservación del patrimonio fílmico y fotográfico

Aunque ya hemos indicado algunas de las consecuentes posturas que debemos adoptar dada la materialidad de los soportes, ahora ofrecemos unas recomendaciones directas para la correcta conservación de estos materiales.

Comenzaremos por la correcta manipulación y embalaje del material fotográfico en general. El material fotográfico es susceptible de ser dañado con relativa facilidad con una manipulación indebida. Podemos establecer las siguientes recomendaciones generales para ello:

En primer lugar, se recomienda el empleo de copias (y no originales) para cualquier actividad de difusión o exposición.¹¹¹ Dedicaremos un apartado específico a tratar el tema de las copias, su calidad y cualidad y sus aportaciones dentro de las posibilidades de conservación. En cualquier caso, se trabaje con copias o con originales, se tendrá el mismo cuidado. Toda acción debe ser ejecutada o supervisada por personal competentemente acreditado y formado en conservación de este material, si bien hay una serie de normas básicas (que todos conocemos pero debemos recordar) como el

¹¹⁰ La inscripción "safety film" suele ser propia de los triacetatos; pero no es, en absoluto, una película de seguridad, sino que simplemente supera las cualidades del acetato.

¹¹¹ Aunque hablaremos de ello más adelante, para el tema de la copias y reproducciones para consulta recomendamos TACÓN CLAVAÍN, J. *La conservación en archivos y bibliotecas. Prevención y protección*. Madrid: Ollero & Ramos editores, S.L., 2008, pp.163-164.

empleo de unos guantes adecuados (algodón, sin hilos), evitar tocar el lado de la emulsión o imagen (tratando de acceder sólo al reverso de la fotografía), preparar las superficies de trabajo antes de iniciar cualquier acción o no emplear elementos que puedan resultar agresivos al material (como clips metálicos, grapas, gomas elásticas o cintas adhesivas).

Ante todo se recomienda el empleo de envolturas y fundas individuales, sean positivos, negativos, fragmentos o unidades completas, etc.. Toda envoltura protectora del material debe pasar la Prueba de Foto-actividad (PAT) siguiendo la norma ANSI IT.2 1988, específica para materiales de almacenamiento de material fotográfico y que muchos fabricantes ya incluyen en sus especificaciones. Los materiales de almacenaje serán de papel, cartón o plástico. Los dos primeros grupos deberán tener alto contenido en celulosa (más del 80%), pH neutro (7 en la escala), contenido en azufre no detectable y estar libres de sustancias nocivas como lignina, álcalis, ácidos, peróxidos, formaldehídos o partículas metálicas. Los plásticos, además de no contener estas sustancias, tampoco deben portar plastificantes. Se recomienda el empleo de poliéster para ambientes estables, si bien no resulta adecuado para soportes de vidrio, ferrotipos o impresiones y negativos con superficies más delicadas y mayor antigüedad.

Obviamente, en su almacenamiento resultará decisivo el control de los parámetros ambientales. La luz y las radiaciones en general, así como la contaminación del aire, serán evaluadas y deberán seguir parámetros de “no afectación”, esto es, evitarlas en la mayor medida. Las temperaturas deberían ser bajas en parámetros de H.R. adecuada al confort humano (nunca superior al 50%) teniendo en cuenta las condiciones de procedencia y futura estancia. Las impresiones y negativos de fotografías en color precisan menor temperatura para su correcta conservación que las de blanco y negro, por lo que su separación a la hora del almacenamiento nos permitirá aportar a cada material un entorno más adecuado. Las condiciones precisas deberán ser determinadas por un especialista tras el estudio de las piezas y/o colecciones

de forma individualizada. Y en todo caso, evitaremos las fluctuaciones e irregularidades en los patrones establecidos.¹¹²

Cada pieza en fotografía debe tener su propia envoltura, ya que tanto la protege como le da soporte físico; si bien, es posible la creación de embalajes conjuntos para colecciones, creándose carpetas o álbumes. Se recomienda el empleo de sistemas que permitan la identificación de la pieza sin tener que sacarla de su envoltura, bien por un etiquetado, bien por emplear un soporte transparente.

Los embalajes de cartón están siendo sustituidos por otros plásticos que han demostrado mayor resistencia (muy importante en grandes formatos) y menos reactividad (sobre todo por la liberación de ácidos). Existen diversos sistemas de carpetas, cajas, mangas o sobres, sin que exista un sistema estándar que recomendemos sobre los demás. Si hemos de incidir en la importancia de su almacenaje en posición horizontal cuando esto sea posible y siempre apoyadas sobre su reverso (imagen hacia arriba).

Cuando nuestra pieza o fotografía tiene soporte de vidrio se recomienda su envoltura individual (o separación por cartones entre unidades) y en posición vertical en contenedores con cierta rigidez e interiores acolchados. Daguerrotipos o ambrotipos deben guardarse en posición horizontal en sus propios estuches (siempre que esto sea posible) y luego en contenedores más o menos rígidos, capaces de darles una estructura de soporte.

¹¹² Mantendremos los principios de la conservación preventiva generales que desarrollaremos más adelante; véase también TACÓN CLAVAÍN, J. *La conservación en archivos y bibliotecas. Prevención y protección*. Madrid: Ollero & Ramos editores, S.L., 2008, pp.28-29.

Siempre se ha recomendado el empleo de estanterías metálicas para albergar el material fotográfico, pero cualquier material que no emita productos nocivos para las fotografías y con suficiente resistencia estructural será válido.

En la manipulación de soportes de película (tanto para fotografía como para material cinematográfico), el film pueden dañarse fácilmente, incluso cuando están en buenas condiciones. Los tres tipos de película y la emulsión de gelatina, pueden rayarse, gastarse y arrugarse. La grasa y suciedad de las manos también pueden dañar el soporte y la emulsión, así como el material de la imagen final. Cuanto más deteriorado esté el material a priori, más dañina puede resultar la manipulación indebida, ya que suelen volverse más frágiles y pegajosos. La propia proyección es un acto agresivo, por lo que debería ejecutarse por personal conocedor de esta circunstancia, esto es, que tome las medidas pertinentes para no incrementar los daños en el proceso.¹¹³

- Recomendaciones para almacenamiento de películas:

A las películas de gelatina de plata en blanco y negro, procesadas y almacenadas adecuadamente, se les prevé (en ensayos de envejecimiento acelerado y otras experimentaciones) una vida útil de alrededor de 500 años, mucho más que la vida útil de muchos originales de mala calidad. Sin embargo, condiciones inadecuadas de procesamiento y almacenamiento reducirán la longevidad de la película.

Serán vitales el control de las constantes ambientales. Trabajos recientes llevados a cabo en el *Image Permanence Institute de Rochester* hacen explícita la relación existente entre la temperatura y la humedad relativa del

¹¹³ Al margen del empleo de guantes, el control de las zonas de contacto y el modo de sujetar el material, o de la limpieza u orden en los entornos, recordamos que la exposición prolongada a negativos deteriorados o contaminados puede ser perjudicial para la salud del hombre. Estas medidas no solo se orientan a la protección del material, sino a la del propio personal que lo manipula.

almacenamiento y la estabilidad a largo plazo. Los resultados, publicados en la “Guía de Almacenamiento IPI para Películas de Acetato”, pronostican las expectativas de vida de las películas nuevas y de las ya deterioradas bajo diversas combinaciones de humedad relativa y temperatura.

La expectativa de vida estimada (en años) para películas de acetato nuevas y deterioradas en determinados ambientes de almacenamiento, podríamos establecerla así:¹¹⁴

Ubicación	Temperatura y humedad	Longevidad
Oficina, Aire acondicionado	21°C/70°F a 50% HR	5-40 AÑOS
Almacenamiento frío	18°C/64°F a 35% HR	15-90
Almacenamiento frío	13°C/55°F a 30% HR	40-200
Almacenamiento frío	4°C/40°F a 30% HR	130-800
Almacenamiento frío	-04°C/25°F a 30% HR	400-1500
Almacenamiento frío	-18°C/ 0°F a 30% HR	400-1500

LA FIAB (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecas) distingue entre marcos temporales de almacenamiento: medio plazo (hasta diez años), largo plazo (hasta cien) y archivístico o permanente (indefinido, como destino perpetuo, tal y como indica su nombre). Siguiendo esta dinámica, Bardón Fernández¹¹⁵ establece las siguientes recomendaciones:

¹¹⁴ Para cada situación de almacenamiento, el primer número de años se refiere a las películas nuevas y el segundo a las películas que han comenzado a deteriorarse

¹¹⁵ NEYGEN, BARDÓN & ROZAS *La conservación de documentos*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1988.

TIPO DE PELÍCULA	TEMPERATURA	H.R.	MARCOS TEMPORALES
Acetato/poliéster	máx. 5°C	25-30%	----- utilización frecuente
Celulosa B&N	máx.25°C	15-50%	
Poliéster B&N	máx.25°C	30-50%	
Celulosa color	10°C	15-30%	----- conservación a medio plazo
Poliéster color	10°C	25-30%	
Nitrato color o B&N	21°C	25-60%	
Nitrato color	0°C	25-30%	----- conservación archivística
Nitrato B&N	10°C	40-50%	----- conservación archivística

De ella podemos deducir lo siguiente: a) cada material tiene sus necesidades propias, con lo que no podemos (o debemos) generalizar en condiciones de conservación, y b) dependerán de las expectativas temporales de uso y almacenamiento, con lo que la decisión de las condiciones en cada almacenaje o depósito (así como el conocimiento de las condiciones previas para no crear variaciones excesivamente bruscas) será primordial para su correcta conservación.

Existen muchas tablas (tantas como fuentes consultadas y organismos responsables) sobre recomendaciones de conservación del material, pero en general no suelen dar detalles sobre el procedimiento de obtención de dichos datos (proceso de experimentación científica) y en general sobre las condiciones detalladas de los estudios realizados; por ello, tomar una de ellas como referencia absoluta sería una imprudencia. Siempre y en todo caso recomendamos el estudio individualizado de las colecciones (su estado, vida previa y expectativas de futuro) teniendo en cuenta las posibilidades materiales reales para su mantenimiento, así como del entorno o inmuebles contenedor.

Recomendamos también el mantenimiento de las constantes (T^a y H.R.) sin variaciones bruscas, y las preferencias de entornos frescos y secos. El almacenamiento por separado (individual) siempre que sea posible y las clasificaciones en función tanto al material constituyente como al grado de deterioro detectado (existencia de patologías) así como la fase en su tratamiento o curación en que se encuentran (cuarentenas). Y, en todo caso, los niveles de iluminación en su almacenamiento deben ser mínimos (a oscuras, sólo iluminados en el momento puntual de consulta o trabajo, y siempre con la mínima intensidad y tiempo de exposición que sean posibles).

El área de almacenamiento¹¹⁶ debe estar, siempre y en todo caso, bien ventilada (preferiblemente por sistemas creados exprofeso, ya que así no se interferirá con el control de las constantes ambientales). La ventilación resultará indispensable contra la acumulación de ácidos nocivos, en muchos casos emitidos por el propio material al deteriorarse (proceso autocatalítico de la celulosa).¹¹⁷

Las películas de diazo (copias intermedias) y las vesiculares pueden almacenarse bajo condiciones ambientales menos estrictas (aunque se recomiende el ambiente frío y seco);¹¹⁸ pero resultan especialmente sensibles a la acción del polvo, por lo que su embalaje para almacenamiento durante largo tiempo será determinante.¹¹⁹

Para sus envoltorios en embalajes se siguen las mismas normas que para el patrimonio fílmico en general (sean rollos de fotografía o de película de cine),

¹¹⁶ Así como las áreas de trabajo, ya sean habituales o temporales/puntuales.

¹¹⁷ Por ello resultan fundamentales la ventilación controlada y la prohibición de comer, beber o fumar en las áreas de trabajo con estos materiales.

¹¹⁸ Sin embargo, hemos de recordar que las películas vesiculares precisan de calor para el proceso de revelado (mientras que las de diazo emplean amoníaco), por lo que su sensibilidad térmica puede variar según el estado de conservación y el procedimiento de revelado original.

¹¹⁹ Como ya hemos dicho, deberían pasar el Photographic Activity Test (PAT), especificado por las Normas ANSI IT 9.2 – 1991.

que ya hemos mencionado. Para almacenamiento de rollos de película precisamos contenedores y estuches en materiales neutros y adecuados a su forma (como las tradicionales latas circulares) y estos adecuarlos al mobiliario tipo bastidores, encapsulados, planeros y otros, propios del documento gráfico en general. Cualquier película en rollo, sea cinematográfica (en cualquiera de sus variantes) o microfilm, debe guardarse enrollada con la emulsión hacia dentro a menos que el fabricante especifique lo contrario. Para sus contenedores se recomienda el polietileno y el polipropileno, y se deben sustituir anteriores contenedores de otros materiales (aunque fueran originales) que puedan resultar dañinos. Al respecto comentar que los estudios más recientes abogan por la sustitución de las tradicionales latas metálicas, así como eliminar el etiquetado en papel en contacto directo con el film. Se aconseja el almacenaje del contenedor original, y su documentación por separado del film. Una misma lata puede portar originalmente varios negativos separados en rulos; en tal caso, debemos evaluar si es conveniente mantener este tipo de “embalaje conjunto” o se requiere guardarlo individualmente.

Para la manipulación del film o rollo se aconseja el empleo de guantes de neopreno, resultando también adecuados los de algodón. Las emisiones (de productos derivados de la descomposición) de este material cuando está deteriorado son aún más nocivas para el ser humano. Recomendamos el empleo de mascarillas adecuadas y evitar el uso de lentillas (o fomentar el empleo de gafas de protección) en estas situaciones.

Los contaminantes que pueden dañar a las películas incluyen peróxidos (del papel y la madera), compuestos con cloro, óxidos de nitrógeno, dióxido de azufre, sulfuro de hidrógeno (los elásticos de goma comunes pueden contener azufre), impurezas en los adhesivos, gases de las pinturas, ozono producido por fotocopiadoras y ciertas lámparas y equipos eléctricos, amoníaco, humo, insecticidas, polvo, partículas abrasivas y hongos. Se recomienda utilizar filtros de aire de carbón activado y alfombras de bucle en vez de las de pelo cortado

en las áreas de lectura, ya que estas últimas pueden soltar, durante un tiempo prolongado, trocitos de fibras que son abrasivos.

Será muy importante si optamos por la conservación de ciertos materiales en cámaras frigoríficas respetar los tiempos de adecuación/adaptación para evitar en todo caso cambios bruscos. No conseguiremos mejorar las condiciones de conservación con frío si para ello sometemos la película a cambios rápidos de temperatura que provoquen una veloz reacción de contracción de los materiales. Igualmente, si al sacarlas de la cámara frigorífica no adecuamos la temperatura de forma progresiva, no sólo nos afectarán los coeficientes de dilatación sino que se “disparará” la proliferación de microorganismos. En este sentido es vital controlar también los niveles de humedad del entorno.

Es muy importante, en lo referente a la manipulación del material, recordar una vez más que la propia reproducción del film es un acto dañino y que, por tanto, debe efectuarse con los pertinentes conocimientos técnicos y la toma de conciencia sobre su uso responsable. El polvo y las altas temperaturas afectan a películas vesiculares en máquinas de microfilms, a películas cinematográficas en proyectores para todo tipo de pantalla, y en cualquiera de los procesos de copia de los cuales hablaremos más adelante.

2.2.1.2 La conservación del patrimonio audiovisual: soportes magnéticos y digitales

El Patrimonio Audiovisual se caracteriza por la fragilidad de sus soportes (registros sonoros y fílmicos), lo novedoso de sus materiales y el gran desfase de las tecnologías (en evolución continua); además de su carácter y valor como *documento* y como *obra de arte* (según el caso), ya que el Cine es una manifestación cultural. Pero el término comienza a usarse mucho más tarde de

su aparición material o real, donde los soportes magnéticos y ópticos son considerados oficialmente *Medios Audiovisuales*, si bien la película cinematográfica que acabamos de ver dentro del Patrimonio Fílmico también forma parte del Patrimonio Audiovisual.

Los archivos fílmicos entraron en la era digital tanto por necesidad (por la aparición de nuevos fondos en estos formatos) como por el deseo de modernizar sus fondos y colecciones y disfrutar de las posibilidades de estas nuevas tecnologías; entre otros, destacaban los deseos de recuperar documentos que desaparecían en sus formatos originales.

Existen tres tipos de soportes en función a la naturaleza de la grabación de las señales:

- magnéticos
- ópticos
- mecánicos

Los dos primeros pueden recoger señales magnéticas u ópticas, mientras que los terceros sólo recogen señales analógicas por medio de discos y cilindros. La conservación de documentos digitales trata de preservar tanto el contenido como el continente de los mismos. Preservar la “apariencia” de un documento digital es complicado cuando se trata de texto informático y resulta casi imposible cuando se trata de entornos multimedia.

2.2.1.2.a) Soportes magnéticos

Son la evolución directa del magnetófono, aparecidos a finales de los años cuarenta como evolución de una tecnología ya empleada para fines militares. El denominado “formato video” aparece en los años cincuenta; el

magnetoscopio se extiende a nivel comercial y generalizado en los años sesenta y setenta, apareciendo más de cien tipos de formatos de trabajo (entre cassettes o videocintas y reproductores).

El video analógico ha sido sustituido progresivamente por los soportes digitales, pero dejando una muy extensa producción y con ello bienes vinculados a esta tecnología susceptibles de conservación. Artísticamente supuso cambios muy relevantes en las formas de filmación, fundamentalmente por la facilidad de manejo y la agilidad en los procesos de grabado, copia y reproducción.

Tanto las cintas de audio como las de video (registros de audio y video en cassettes, cintas de audio, disquetes de computación, etc.) tiene una base de poliéster y capas superpuestas, que en función a su composición exacta, tendrán más o menos elasticidad. La estructura básica de su película es la siguiente:

- Base de poliéster, generalmente polietileno tereftalato (MYLAR). Las primeras cintas tenían una base de acetato de celulosa y por tanto para su conservación da los mismos problemas vistos en el film cinematográfico (hidrólisis, avinagramiento, etc). Fueron sustituidos por cloruro de polivinilo (PVC) y después por poliéster.
- Capa inferior (reverso) de carbono (disminuye el rozamiento y minimiza las cargas electro-estáticas).
- Adhesivo aglomerante (generalmente poliuretano). El aglutinante del adhesivo podrá deteriorarse por hidrólisis y oxidación dada su composición química (variable según fabricante).
- Partículas de óxidos metálicos (cromo, hierro,...) integrados en el adhesivo.

Las cintas de mayor calidad (y en general el total de las últimas que se han fabricado) portan también una sustancia funguicida o antifúngica. Cada fabricante aporta diversos disolventes, agentes humectantes, estabilizantes, lubricantes y otros productos. Al margen del film está la parte rígida o carcasa, que la soporta, protege y da forma por medio de unos rodillos internos. Existen más de 40 variedades (distintos tamaños, velocidades, formas de portar la cinta, etc) a lo largo de su vida comercial.

La grabación del soporte magnético puede ser analógica o digital. La grabación analógica es la que se lleva a cabo con discos de surco o cassettes magnéticos. Y la grabación digital es aquella en que los datos (sonido, imágenes, etc.) son convertidos en códigos binarios y después en impulsos eléctricos. En la grabación analógica los deterioros se dan de forma más gradual e identificable, lo cual supone una ventaja¹²⁰ a la hora de la recuperación del material: permite la “fácil” transcripción de datos antes de que se destruya el contenido del documento.

Los principales problemas de conservación en los soportes magnéticos son el deterioro (degradación) del aglutinante y separación de las partículas metálicas, producidos por los diferentes coeficientes de dilatación y expansión o contracción de sus componentes (reacción ante cambios de temperatura y humedad), produciendo daños y roturas (*flaking off*). También la degradación del adhesivo por hidrólisis y desnaturalización del poliuretano (*stiky shed síndrome*) por cambios ambientales, así como la proliferación de hongos con la consiguiente destrucción del soporte. Respecto a este biodeterioro, remarcar lo peligroso de su fácil reproducción (empleando un sistema de esporas) y por tanto de contagio entre materiales similares en principio no afectados.

¹²⁰ Sin embargo, también hay autores que destacan las ventajas a la hora de la conservación de informaciones de archivo de la grabación digital, ya que permite duplicados exactos del original y la cuantificación de cualquier deterioro material así como su subsanación.

Otro agente de deterioro destacable de los soportes magnéticos es el polvo, que atrae y atrapa la humedad y acelera la hidrólisis. También puede provocar un daño permanente en las cintas por la abrasión que produce, junto con la presión ejercida entre la superficie de la cinta y los cabezales de la grabadora, rayando la capa de óxido (información) y los cabezales (que a su vez rayarían otras cintas).

Las principales normas para el mantenimiento de los magnetoscopios será su limpieza frecuente (ya que la propia cinta deja residuos) y el ajuste del alineamiento de sus componentes, así como el control de la tensión ejercida por la cinta y sobre ella (siguiendo las recomendaciones del fabricante). Las cintas de cassette son más delgadas y débiles que las cintas de carretes, por lo que se recomienda utilizar cintas de carrete para una conservación a largo plazo.

Para el almacenamiento de las cintas magnéticas seguiremos las normas básicas vistas para el Patrimonio Fílmico. Al ser medios efímeros por su propia naturaleza, son aún menos estables que los filmes cinematográficos o el papel. Existen numerosas tablas con recomendaciones sobre su temperatura y H.R. para almacenamiento (como ocurría con el resto de los materiales antes vistos), pero lo importante es resaltar que todas coinciden en bajar y mantener constantes estos parámetros en la medida de lo posible, evitando cualquier oscilación brusca e innecesaria. Como media podemos establecer 5-10°C de temperatura y 30% de H.R.

Dentro de los factores que afectan a su conservación, destacamos los siguientes:

- Condiciones ambientales de almacenamiento temporal y perpetuo o permanente, a saber: control de temperatura, humedad, contaminación

ambiental, luz, embalajes y sistemas de almacenamiento, limpiezas y ventilaciones, etc.

- Calidad de los propios materiales: existen normas estandarizadas a nivel internacional, pero lo más interesante es conocer las cualidades de cada fabricante. Ello nos permite incluso hacer ensayos de material.
- Número de reproducciones y condiciones de uso. Con cada visionado la cinta sufrirá una cierta abrasión que dejará residuos y dañará físicamente el soporte. Es muy importante para la conservación del soporte que la cinta esté totalmente enrollada en su cassette (rebobinada) cuando no se está utilizando.
- Campos electromagnéticos (aunque son inalterables a los rayos X).¹²¹ La información en las cintas magnéticas se recoge (graba y fija) y organiza según patrones creados por las partículas magnetizadas, por lo que cualquier pérdida o movimiento del óxido magnético provoca una variación (e incluso desaparición) de información. Del mismo modo, cualquier variación en el campo magnético podrá “desplazar” esas partículas. Será muy importante no colocar cintas magnéticas sobre campos eléctricos, como pueden ser motores eléctricos, transformadores o redes de alta tensión. Ello significa que los propios aparatos reproductores de TV y video, o el aparataje para reprografía, pueden ser fuente emisora de estos campos.¹²²

Existen diversas opiniones respecto a la durabilidad del soporte magnético, pero la mayor parte de los autores coinciden en establecer una vida superior a los 5 años de uso continuado y mucho menor que la película cinematográfica o fotográfica en general, aunque en condiciones adecuadas de almacenamiento

¹²¹ Las necesidades y recomendaciones sobre campos magnéticos quedan reflejadas de manera general en TACÓN CLAVAIN, J. *La conservación en archivos y bibliotecas. Prevención y protección*. Madrid: Ollero & Ramos editores, S.L., 2008, pag. 48.

¹²² Se habla de posibles alteraciones del CD cuando el móvil está cerca: ¿leyenda urbana o realidad? Igual sucede con los soportes magnéticos (de video) y su relación con los campos magnéticos (como un arco detector) así como su neutralización (con atrayentes de cargas magnéticas, como los cactus). Muchas veces la “sabiduría popular” nos orienta sobre consejos que podemos seguir al no disponer de mejores medios.

resulta más inerte y estable y por tanto en condiciones iguales podría superar esta estimación de tiempo.

Lo más importante es que dada la toma de conciencia generalizada con respecto a la conservación de los materiales en un futuro, los fabricantes a pesar de estar evitando producir estos materiales y sistemas, han dejado todo un *corpus* teórico informativo que nos permite conocer con detalle cada producto para, en caso necesario, crear las condiciones necesarias de reproducción, reparación, test de ensayo, etc. Sin embargo, se ha demostrado que no es aconsejable emplear los productos limpiadores que en su momento los fabricantes crearon para el “uso y mantenimiento” de las cintas magnéticas, por sus altos contenidos en sustancias que, a la larga, resultan dañinas y con tendencia a dejar residuos. Si son recomendables, sin embargo, emplear las denominadas “cintas de limpieza” para mantenimiento de los equipos, sobre todo antes y después de utilizarlo con una cinta dañada, para evitar la acumulación de residuos.

En general seguiremos el criterio de conservación hasta ahora empleado, buscando unas condiciones climáticas adecuadas en base al estudio individualizado de nuestra colección. De las condiciones generales recomendadas queremos destacar el hecho de que, aunque sigamos la norma de mantener el ambiente fresco y seco, las cintas magnéticas no deben exponerse a muy bajas temperaturas (sin bajar de los 5° C en ningún caso). Partamos de una media de 10-15° C y 30-40% de H.R., siendo muy importante los periodos de aclimatación en caso de traslado o cambio de las condiciones de almacenaje o uso (cuarentena)

2.2.1.2.b) Soportes ópticos

Los soportes ópticos son los que se precisan para materializar los documentos digitales, por lo que comúnmente se les denomina soportes digitales. La lectura y/o grabación de información en forma digital requiere de equipos electrónicos y programas informáticos como procedimiento general. El problema es que evolucionan muy rápidamente y pueden quedar obsoletos en periodos muy breves (de dos a cinco años).

La tecnología de disco láser u óptico compacto nace en los ochenta, aunque se había experimentado desde finales de los setenta. Su grabación es digital: señales de audio y video transformadas en series de pulsos correspondientes a patrones de dígitos binarios, grabados sobre cinta magnética (DAT/DVT) o un disco óptico. Generalmente, son discos de vidrio o plásticos, de composición variable según el fabricante. Al igual que los discos de vinilo o goma laca, se crean microsurcos (pequeñas hendiduras) grabadas en la superficie. El disco óptico compacto (CD-ROM) tiene una base modelada en plástico con una espiral continua de hendiduras (pits) que contienen los datos; estos se protegen por una cobertura de laca y un sustrato de plástico. Se leen por un haz de rayos láser que impactan en la capa reflectante y se reflejan en un prisma reflector. El haz de luz reflejado (resultante) es convertido en una señal análoga convencional.

Durante mucho tiempo hemos distinguido distintos tipos de discos para grabar información en formato digital:

- Discos ROM (Read Only Memory): CD, LVD, DVD, etc.
- Soportes ópticos de grabación única: discos WORM.
- Sistemas ópticos de grabación múltiple

Aunque hoy día la tecnología nos ofrece mayores posibilidades y surgen continuamente nuevos soportes, materiales y sistemas.

Dentro de los problemas de conservación que ofrecen estos formatos ópticos, el primero y primordial viene de la novedad del producto, esto es, que aún no conocemos bien su funcionamiento a largo plazo ni durabilidad. En general los fabricantes establecen una vida media de uso de 10 o 15 años que, personalmente, nos parece demasiado “pretenciosa”. En segundo lugar, pero directamente vinculado, estaría la evolución desmesurada de la tecnología que conlleva el desfase continuo de los formatos. Ante esto tenemos varias alternativas, desde la copia de documentos a los nuevos formatos conforme aparezcan, hasta el mantenimiento preventivo de las técnicas y aparatajes reproductores ya en desuso.

Claro está que también las condiciones ambientales afectarán a la correcta conservación de los soportes digitales u ópticos. Calor, humedad excesiva, y estrés físico son las principales causas de deterioro, junto con el uso indebido, limpieza insuficiente y manipulación inadecuada. Siguiendo la dinámica iniciada con los anteriores soportes, aquí también se han establecido tablas de recomendaciones, pero en este caso resulta interesante que las establecen ya los propios fabricantes. Coinciden en recomendar una temperatura baja, entre 7 y 10° C, y una H.R media-baja , entre 25 y 24%, e insisten en el peligro de las oscilaciones bruscas y excesivas. Las impurezas del aire afectarán de forma resaltable: la contaminación ambiental es uno de los principales factores de deterioro en la composición física de sus soportes: sulfuros, peróxidos, etc.

Del mismo modo, los ácidos grasos procedentes de la manipulación (huellas) no sólo impiden la lectura de los datos de forma temporal (entorpecen la trayectoria del láser) sino que puede producir deterioros físicos permanentes por reacción química de las sustancias. Será destacable también la afección de los campos magnéticos en los soportes magnético-ópticos.

Veamos ahora algunas recomendaciones ambientales para el almacenamiento siguiendo los protocolos ya vistos. Partamos de un espacio sin polvo ni luz directa, en ambiente fresco y moderadamente seco (inferior a 20° C y 40% H.R.). Superar estos niveles podría provocar oxidación de las capas reflectoras metálicas, decoloración de las tinturas y deterioro de los polímeros y de recubrimientos. Se seguirán los protocolos establecidos por los soportes vistos anteriormente: control ambiental, adecuación de envases y embalajes inertes, evitar las fuentes lumínicas, cuidadosa manipulación, separación de soportes y materiales, etc. Para la limpieza de discos ópticos se recomienda el empleo de aire comprimido (acción sólo física y directa-controlada) o de soluciones amoniacales aplicadas con paños sin hilos o papel tisúe en movimientos circulares (siguiendo el sentido de los pits) del centro hacia los bordes.

A la hora de la rotulación se evitará la colocación de etiquetas en la medida de lo posible directamente sobre el disco. Si es necesario escribir sobre la cara de un disco, siempre en copia para trabajar y nunca en original o copia única, utilizaremos un marcador suave con punta de fieltro en vez de otros lápices o marcadores, teniendo siempre presente que contienen solventes que pueden migrar hacia la laca protectora. Lo ideal será la identificación del disco a través del estuche individual que lo proteja (preferiblemente acrílico) o el embalaje que se haya escogido (sea el que sea).

2.2.1.3 Copias y cambios de formato

Como ya hemos comentado anteriormente el fenómeno cinematográfico pierde parte de su esencia al variar su materialidad física; al verse transformadas sus cualidades y oportunidades de reproducción, su contexto y el propio espectador en sí. Ello crea serios conflictos a la hora de plantear un cambio de formato radical, como suele ocurrir cuando por motivos de conservación se decide el paso de un soporte a otro. Hay imperfecciones del medio original que se pueden perder en la restauración y copia digital, y hemos de tener claro si es

eso lo que queremos, ya que pueden aportar cualidades plásticas a la obra original. Recordemos que el cine fue el primer medio que acuñó el término “copia original”, lo que indica como propio de su naturaleza la existencia de duplicados.

Como venimos indicando, uno de los principales modos o estrategias de preservación del Patrimonio Fílmico y Audiovisual será la continua copia y cambios de formato adecuándose a las necesidades y beneficios de las nuevas tecnologías.

Existen diversos modos de copia para su difusión (legal o ilegal, eso queda fuera del sistema de copia dependiendo sólo del uso que se hace de la misma): CAM, TELESYNC, TELECINE, SCREENER, DVD-SCREENER, DVDRip, VHS-Rip, tV-Rip, Sat-Rip, LD-rip, etc.¹²³

Del mismo modo existen distintos modos de denominar una misma película según la “versión” de la cual hablamos, según esté acabada o no, masterizada o trabajada después de posproducción (workprint, final, master, etc), según los modos de doblaje o subtítulo (nubbed o subbed); si es el formato original o definitivo (fullscreen o widescreen entre otros); si se ha creado para ser vista por el público o de circulación limitada (internal y limited), etc. Algunos nombres y denominaciones se vinculan al tipo de copia, pudiendo ser *proper* (copia adecuada de algo que se ha publicado de forma incorrecta anteriormente por autores o grupos de difusión diferentes), *repack* (segunda copia publicada que mejora las condiciones de la primera de un mismo autor o grupo), *nuked* (no aprobada para su difusión), etc. Como podemos comprobar los nombres técnicos son tomados del inglés y para su correcto uso (sin dar lugar a confusiones terminológicas) recomendamos la no traducción literal.

¹²³ Para no desviar la atención del hilo conductor general, todos estos términos específicos y científicos, como otros mencionados y que mencionaremos en este y otros apartados del texto, viene convenientemente definidos y explicados en el glosario técnico adjunto.

La fragilidad de las películas de nitrato llevó a su paso a otros formatos desde la aparición de los mismos (por ejemplo el paso de nitratos a acetatos en pocos años desde la producción del film original, aunque esto no es lo más habitual). En los ochenta se dio un paso masivo de los filmes tradicionales al soporte magnético (video) como medida preventiva y de difusión, si bien posteriormente se comprobó la ineficacia a largo plazo de esta medida, ya que finalmente resultó igual de frágil y poco perdurable, así como quedó desfasado tecnológicamente. Además, ello conllevó la pérdida de cualidades estéticas propias de los soportes celulósicos y del poliéster. Hace quince años se pensaba en la digitalización como único medio de salvación (conservación), pero hoy día conocemos mejor las limitaciones del “nuevo medio”, cuya vida aproximada ronda los 12 años en condiciones normales.

Ante la degradación de los soportes cinematográficos, la única solución ha sido hasta el momento el cambio de formato constante adecuándose a las nuevas técnicas de reproducción, copia, exhibición, etc. La remasterización digital constituye un paso más dentro de este mismo proceso: la digitalización elimina cualidades estéticas en pos de la mejor conservación (a más largo plazo) o durabilidad de los contenidos en formatos actualizados. Podríamos decir que “para ganar calidad perdemos autenticidad” en lo que a soportes se refiere.

Las copias de respaldo o seguridad responden a un progreso de actualización preventiva de las fuentes y recursos. Consiste, básicamente, en copiar cada cierto tiempo y de forma sistemática documentos cuya relevancia les hace insustituibles; son copias integrales o “literales”. La migración constituye un procedimiento de copia de seguridad que implica el cambio de formato, generalmente por necesidades de actualización de los recursos de consulta ante el desfase tecnológico.

También hemos de recordar, una vez más, que en la historia del cine se dan amputaciones (alteraciones intencionadas del material fílmico) de todo tipo: por motivos políticos (censura), comerciales y económicos (por excesiva duración o adecuación a estrategias de difusión y exhibición), etc... Estas modificaciones condicionarán las “versiones” que lleguen a nuestras manos, y por tanto el modo de intervención sobre las mismas a la hora de su conservación y puesta en valor.

Dentro de los procedimientos hoy reconocidos de copia o cambio de formato dentro del soporte celulósico, los sistemas tradicionales (los más empleados aunque hoy prácticamente en desuso salvo acciones experimentales puntuales) son los siguientes:¹²⁴

- Eastman Lavander (1930) (especial para duplicar películas directamente; muy empleado por las distribuidoras hollywoodenses). Los sistemas de copia Lavander (también llamados “dup-positivo”) denominadas así por su tono azulado, son de fabricación originalmente británica (creadas por Ilford) como sistemas de duplicado positivo o internegativos.
- Sensiometry de Eastman Kodak (desde 1960), como evolución de la anterior.
- Película internegativa de color Eastman (diseñado para cámara Ektachrome Comercial, pero utilizado para copiar impresiones de proyección).

Antiguamente todas estas copias se realizaban en acetato, pero hoy se prefiere el ESTAR de poliéster, mucho más estable.

A la hora de hacer una copia debemos decidir si hacerla según las técnicas originales, imitándolas en lo posible o cambiándolas radicalmente de formato, según necesidades de conservación y restauración, futuros usos, etc.

¹²⁴ Para mayor información véase el glosario técnico.

2.2.1.3.a) Cambios de formato en bibliotecas y archivos en general

Cualquier cambio de formato ha de partir del cuidado y preservación del formato original, para que este proceso no suponga en sí un factor de deterioro para el documento primigenio. Importa tanto la formación y cualificación del personal como las condiciones técnicas y ambientales durante el proceso: manipulación, almacenamiento y medios técnicos.

El cambio de formatos en cualquier tipo de soporte material de los integrantes del Patrimonio Bibliográfico y Documental, en archivos y bibliotecas, persigue la preservación de contenidos y conservación de soportes originales, ahorro de espacio y facilitar las posibilidades de acceso a la sociedad (bien por la aparición de soportes de mayor difusión y accesibilidad, bien por la duplicación de copias).

El fotocopiado consiste en la copia directa de un documento, página a página, por medio de procedimientos fotográficos. La calidad de dicha copia depende tanto de los sistemas empleados como de la función a la que destinemos el documento resultante, esto es, podemos variar la calidad de la copia en función de las necesidades de reproducción y difusión que tendrá el producto resultante. La xerografía es un proceso de impresión que emplea electrostática en seco (tinta seca o toner) para la reproducción o copiado de documentos o imágenes. Es la tecnología básica de las fotocopadoras e impresoras (láser o digitales) actuales.

El microfilmado es otro sistema de copia basado en la captación de una imagen documental por procedimientos fotográficos básicos, si bien este parte de la contención de las diversas unidades, (fotografías) llamadas microformas, en un mismo film o película. Existen distintos tipos de microfilms:

- de gelatina de plata, para creación de negativos maestros,
- vesicular, para copias positivas de uso habitual,
- y diazo, para hacer copias impresas intermedias, generalmente.

Cuando hablamos de cambios de formato en bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico y Documental, distinguimos tres procesos principales: fotocopiado, microfilmado y digitalización, siendo este último el que más nos interesa en este punto.

Existen una serie de estándares y medidas establecidas que facilitan el proceso de copia y garantizan una mejor conservación tanto de la obra original como de la reproducción que queremos crear. Estas se refieren tanto al mantenimiento de la maquinaria como a las calidades de los materiales empleados. En caso de creación de facsímiles, estas cualidades podrán verse adaptadas a las necesidades específicas de la obra.

Los libros u obras encuadernadas de mayor fragilidad o riesgo de rotura física, no deben fotocopiarse en máquinas de fotocopia plana; para ello existen maquinarias especiales, si bien, siempre que el técnico especializado lo recomiende, podemos recurrir al desmontaje de la encuadernación. Se prefieren las máquinas que permiten el fotocopiado desde arriba del volumen encuadernado, lo cual permite mayor control de la presión ejercida. Del mismo modo, controlar la temperatura de fusión del toner será relevante no sólo para la fijación perfecta de la imagen, también para no dañar el original o copia (que recordemos tiene soporte papel).

Cuando se va a microfilmear o digitalizar material encuadernado, se deben usar soportes de apoyo para los objetos de manera tal que no sufran daño cuando están siendo reformateados. Se ha de tener gran cuidado con las encuadernaciones, manejo de originales, exposición a la luz, etc. Cuando el objetivo del cambio de formato es reducir el desgaste y la destrucción de los originales, se deben tomar muchas precauciones para evitar daños durante la reproducción. Al reformatear se aumenta el riesgo para un objeto, debido a la cantidad de veces que se debe manipular durante el proceso.

2.2.1.3.b) Digitalización de la información

Los soportes de formato digital tienen menos esperanza de vida que el papel o los microfilmes (se deterioran fácilmente haciendo que se pierdan los contenidos) y requieren de la existencia de unas tecnologías adecuadas para acceder a los mismos; pero estas tecnologías cambian a una velocidad mayor que la de aparición de los propios formatos. El tiempo transcurrido entre la producción de los documentos y la necesidad de definir estrategias de preservación de los mismos es mucho más corto en el entorno electrónico que en el impreso. Ello ha llevado a sistematizar el sistema de copia del documento y traslado de formatos lo cual, efectuado de forma indiscriminada, puede suponer un riesgo en el caso del Patrimonio Fílmico de pérdida de algunas cualidades del original.

La UNESCO ha reconocido la importancia del problema de la conservación de los documentos electrónicos y por ello ha redactado la “Carta para la preservación del patrimonio digital”.¹²⁵ En el artículo 3 de la misma se reconoce el peligro de pérdida a que están sometidos estos materiales y se afirma: “El patrimonio digital del mundo corre el peligro de perderse para la posteridad. Contribuyen a ello, entre otros factores, la rápida obsolescencia de los equipos y programas informáticos que le dan vida, las incertidumbres existentes en torno a los recursos, la responsabilidad y los métodos para su mantenimiento y conservación y la falta de legislación que ampare estos procesos”.¹²⁶

¹²⁵ Véanse los documentos anexos.

¹²⁶ *Carta para la preservación del patrimonio digital* en documentación anexa.



Proceso de restauración-digitalización de un film.

En el artículo 10, al establecer las funciones y atribuciones de cada elemento del ciclo de vida de los documentos, hemos de destacar la siguiente: “Alentar a las universidades y otras instituciones de investigación, públicas y privadas, a velar por la preservación de los documentos relativos a las investigaciones”.¹²⁷

En el problema de la preservación digital los principales implicados en el tema de la conservación son las bibliotecas y los archivos, pero no hemos de olvidar a los museos. Para una correcta conservación, hemos de atender, comprender y cuidar todos los estadios de la vida de la información digital: creación, adquisición, catalogación, almacenamiento, preservación y acceso.

¹²⁷ Carta para la preservación del patrimonio digital en documentación anexa.

Se conocen estrategias de preservación digital pero ninguna de ellas es apropiada para todos los tipos de datos y formatos de forma estandarizada. Hablamos de *copias de seguridad* refiriéndonos al proceso de hacer duplicados exactos del documento digital original; se las considera una estrategia de mantenimiento mínima o básica. Aunque forme parte esencial de todas las estrategias de preservación, las copias de seguridad en sí no son una técnica de mantenimiento a largo plazo, ya que atañe exclusivamente de la pérdida de datos debido a un fallo de hardware. Hablamos de *almacenamiento remoto* cuando original y copia/as no permanecen en un mismo sistema o entorno físico (diferente soporte material, aunque puede ser de la misma naturaleza), por lo que cualquier proceso eventual o casual que conlleve la destrucción o deterioro no podría darse simultáneamente. Cuando hablamos de *actualización* nos referimos a la copia de información digital de un soporte a otro del mismo tipo, sin cambios en los documentos originales.

La preservación de la tecnología necesaria para acceder a esos formatos informatizados resulta igual de importante. Consiste en la preservación del entorno técnico que hace funcionar el sistema (del mismo modo que nos referíamos a proyectores de film, por ejemplo).

La migración, como ya hemos indicado, implica la copia o transformación de datos de una tecnología a otra o de un formato a otro, conservando las características originales básicas de los datos. “En algunas ocasiones se utiliza como sinónimo de actualización, pero migración representa un concepto mucho más rico y amplio. Se trata de un conjunto de tareas organizadas destinadas a conseguir la transferencia periódica de materiales digitales desde una generación tecnológica a la siguiente. El propósito de la migración es preservar la integridad de los objetos digitales y mantener la posibilidad por parte de los usuarios de recuperar, visualizar y utilizarlos en una perspectiva de constante cambio tecnológico. La migración incluye la actualización como un medio de conservación digital pero difiere de ella en el sentido de que no siempre es posible hacer una copia digital exacta de un objeto digital cuando el hardware y

el software cambian y además deben mantener la compatibilidad del objeto con la nueva generación de tecnología”. (...) “No obstante, la migración no se garantiza para todos los tipos de datos y se convierte en particularmente poco fiable si el producto de información ha utilizado complicados componentes o características de software”.¹²⁸

Otros procedimientos son *almacenamiento, emulación o utilización de estándares*. La digitalización nos plantea un problema principal: La vida tecnológica de cualquier medio u soporte óptico o electrónico (y su sistema operativo asociado, disco duro o software) es “limitada” en cuanto queda supeditada a la continua aparición de nuevas tecnologías y alternativas. Implica la necesaria actualización de medios y soportes, y con ello el traspaso de las informaciones y documentos de unos formatos digitales a otros.

Al margen del proceso de digitalización de la información en archivos y bibliotecas, como proceso general dentro del Patrimonio Bibliográfico y Documental en toda su extensión y variedad, hemos de incidir en la creciente digitalización del medio cinematográfico ya desde su propia creación.

Las nuevas tecnologías de filmación digital y su consiguiente sistema de tratamientos de imágenes, están sustituyendo los sistemas analógicos y conlleva la aparición continua de nuevos soportes ópticos (como ya hemos visto).

¹²⁸ *Carta para la preservación del patrimonio digital* en documentación anexa.

DIGITALIZACIÓN DE LAS SALAS Y MODOS DE PROYECCIÓN: problemas de la digitalización vertiginosa.

La EDCF* compuesta mayoritariamente por fabricantes de sistemas, impulsó con ahínco desde la entrada en el siglo XXI la implantación de la proyección digital en todas las salas de exhibición, mientras los exhibidores solicitaban más información sobre los *pros* y los *contras* de esta importante decisión. [De hecho, la UNIC (L'Union Internationale des Cinémas) reprochó a la Comisión haberse precipitado en la creación de documentos y protocolos para la implantación de este sistema sin haber previsto la resolución de los problemas asociados a un cambio tan radical y drástico]. Cambiar los sistemas de exhibición a nivel mundial resulta un proceso duro y para nada rápido, precisándose inversiones cuantiosas y planes a estudiar a corto, medio y largo plazo. Se comparó la llegada del cine digital con la llegada del sonoro como revolución tecnológica, y en un periodo de diez años se exigieron los mismos resultados en pos de la proyección para el futuro. [Pero recordemos que con la aparición del cine sonoro no todos los países ni sus creadores cinematográficos reaccionaron con júbilo. Por ejemplo, en Japón se rechazó este "nuevo sistema" ya que desvirtuaba las cualidades de su cine anterior por interinfluencias con el teatro Kabuki, y la cuidada tradición de "puesta en escena" con narradores (*benshis*) y orquestaciones completas]. Los equipos para proyección digital evolucionan a paso vertiginoso; estamos en lo que Primitivo Rodríguez** denomina "etapa preindustrial del cine digital".

Se suponen una serie de ventajas para la proyección digital, entre las que destaca la conservación de la calidad de la pieza original al eliminarse el proceso de internegativos y copias desde la toma de imagen hasta su proyección. Desde el punto de vista de la difusión, esto supondría agilizar el trámite de acceso a copias y los procesos de cesión de derechos para su reproducción. Ello puede conllevar mayor libertad para las salas que obtengan copias autorizadas para su proyección: creación de ciclos, reposiciones, retrospectivas, etc. Dicho así suena maravilloso, pero cabría preguntarnos que vida o duración tienen los formatos vendidos a las salas.

Obviando la ventaja primordial, es que el formato digital sale más barato en líneas generales, otro aspecto positivo es la versatilidad para las salas, ya que podrían organizar proyecciones en distintos idiomas y formatos, así como la proyección de otros productos audiovisuales no estrictamente cinematográficos (como productos televisivos, eventos deportivos, programas informativos, conciertos musicales, etc.) tanto en directo como en diferido, al equiparse con receptores de señal digital por satélite. En definitiva, permite a las salas no limitarse al cine y convertirse en "salas de espectáculos", creando una mayor rentabilidad a estos espacios y negocios asociados.

Esto que a priori "suena tan bien" conlleva unos problemas de adaptación inevitables: en primer lugar, las salas estaban adecuadas a la proyección en 35mm. (con definición de 3600 líneas horizontales y 2700 verticales) y los sistemas de audio asociados que ya habían sufrido una remodelación impactante con la demanda del sonido envolvente; ¿tendrían que remodelar las salas otra vez? Y lo más importante ¿qué ocurriría con todo el material e infraestructuras recién adquiridos? No se puede imponer un sistema estándar para todo el planeta de manera súbita sin dar un amplio margen de adaptación, por lo que comenzaron las colaboraciones entre creadores de sistemas y patentes para llegar a las proyecciones "mixtas" buscando la compatibilidad. Ello ha conllevado que en la actualidad existan cientos de posibilidades de proyección, y que un mismo film pueda ser apreciado de manera muy distinta en función a la sala (e incluso a su hora o periodo de exhibición).

Otro problema que podía presentarse (y del cual somos muy conscientes) es que cualquier sistema de transmisión por satélite pone en peligro la integridad en la recepción de la información por la acción de la piratería y la difusión no autorizada en la Red. Por ello se precisan sistemas de encriptación avanzados, ya que la compresión y encriptación de la imagen digital comprende distintas posibilidades que reducen volumen de almacenamiento, agilizan la transmisión por satélite o Red y controlan el acceso o lectura de dichos archivos. Las salas autorizadas deberían ser el primer contacto del film con el espectador y viceversa.

*European Digital Cinema Forum, creada por el Consejo de Ministros de la Unión Europea en junio de 2001 y sustentada por el Consejo Europeo. Se organiza internamente en tres comisiones o grupos de trabajo que tratan respectivamente los problemas comerciales, de contenidos y tecnológicos del soporte digital.

** En RODRÍGUEZ, P. "Cine de la globalización. La gran pantalla ¿viajará en soporte digital?" en Nueva revista de Política, Cultura y Arte, nº 82, 2002, pp.64-78.

2.2.1.4. Restauración del patrimonio fílmico

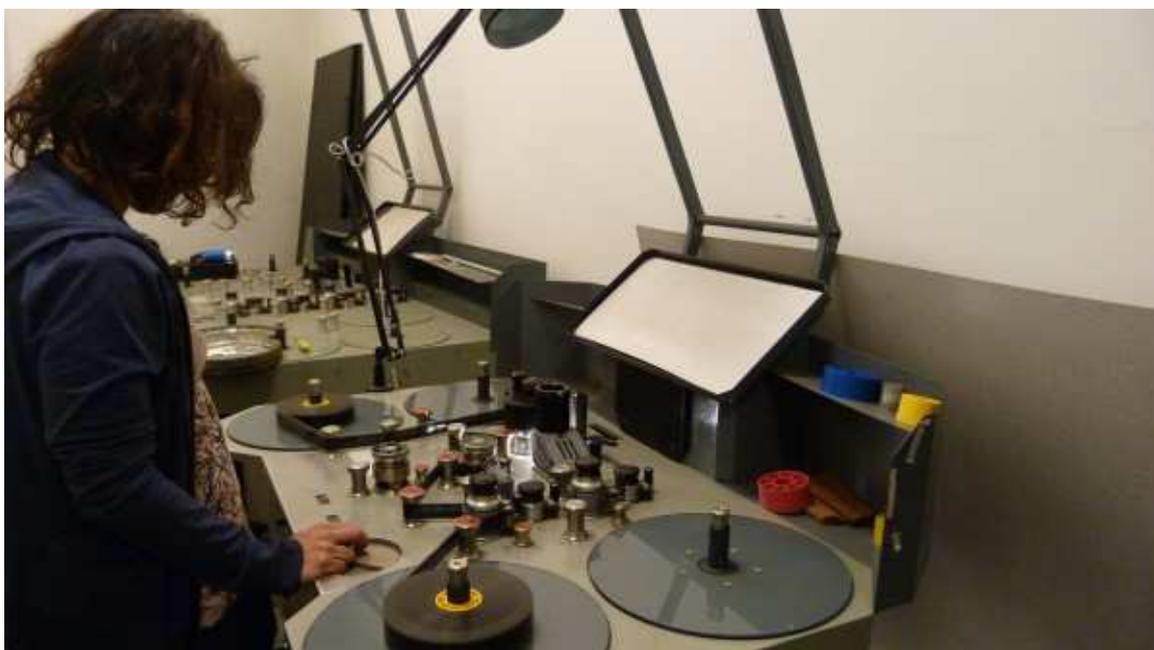
Hoy día, la restauración de películas "antiguas" se asume por el público general como algo habitual y necesario. Comencemos revisando una nota de prensa, como muchas otras que podemos encontrar a diario. En el periódico gratuito 20 Minutos con fecha de 20 de abril de 2005, página 18: "Peter Jackson recupera una batalla histórica".

A priori puede parecer que el afamado director, que en ese momento se encontraba en lo más alto de su carrera tras las entregas de la trilogía de Tolkien, proponía una nueva película de al menos 4 horas de duración, saturándonos nuevamente con efectos especiales gratuitos con asegurado éxito internacional de taquillas. Pero lo cierto es que la noticia trataba sobre la recuperación de un film de Ellis Sanead-Bartlett, de 1915, sobre el desembarco de Gallipoli durante la II Guerra Mundial, estrenada en Londres en 1916 como parte de un noticiero-documental. Este trabajo de recuperación lo realizaría el señor Jackson en su empresa de Fx (Efectos Especiales) Weta Digital, y se limitaría a la limpieza y eliminación de rasguños (propios de su tiraje y

proyección); se menciona un trabajo previo de restauración del original y su posterior copia.

Pero quizás lo que resulta mas interesante son los comentarios de Alfonso del Amo y la contextualización del panorama actual sobre el tema. Queda patente el interés del colectivo por la recuperación de este tipo de Patrimonio, pero ¿son tan claros los criterios de intervención?. Se habla del “respeto” al original y el empleo más o menos experimental de nuevas (y muy caras) tecnologías. Se menciona la aparición de un rollo y no de una película en sí, por lo que asumimos la necesidad imperante de una labor de documentación previa y lo complejo del proceso de montaje.

No podemos pedir más, honestamente, para un artículo destinado a rellenar un muy breve espacio en prensa no especializada en el tema. Pero esto mismo sirve para apreciar el sentir de la colectividad hacia este tipo de intervenciones.



Mesa de montaje (restauración física) del film tras la estabilización (química).

Como ya hemos indicado, al margen de la película vista en el cine, hay otros materiales susceptibles de restauración o conservación en general: lo censurado, lo eliminado por el autor, las partituras originales, borradores de guión, storyboard de rodaje, fotos de escena, artículos y entrevistas, diario de rodaje, trailers, etc. Nos encontramos negativos, positivos, negativos originales VS/ duplicados o internegativos, duplicados positivos y positivos intermedios. En este apartado vamos a centrarnos en la restauración o recuperación del Patrimonio Fílmico.

Aunque la restauración como “intervención directa de mantenimiento del film”, bien como reparación bien como cambio de formato, se viene dando desde el origen mismo del cine, la restauración del material fílmico como integrante del Patrimonio Cultural comenzó en los ochenta con las intervenciones de urgencia de películas como *Intolerancia* (David W.Griffith, 1916). Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en *Metrópolis* (a la cual hemos dedicado la nota anterior, y de la cual hablaremos nuevamente más adelante). Según Ferrán Alberich¹²⁹ “los periodos de mayor pérdida de fondos cinematográficos son los periodos de cambio tecnológico” poniendo como ejemplo el cine mudo, si bien los podemos extrapolar ya a la aparición del cine entendido como “avance tecnológico y científico” con los Lumière. Ello motivará igualmente el afán de recuperación de obras concretas de destacada importancia desde el momento en que se intuye su desaparición.

Como uno de los primeros ejemplos¹³⁰ de toma de conciencia sobre la conservación del material fílmico, en 1935 el Museo de Arte Moderno de Nueva York comenzó una de las campañas más importantes de recopilación de

¹²⁹ F. Alberrich, historiador y restaurador de películas, entre otras, de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929).

¹³⁰ De HARRISON, H. P. (ed & coor) *Los archivos audiovisuales: un lector en prácticas*. París: UNESCO, 1997. Consultado a través de internet por UNESCO, en <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001096/109612eo.pdf> [última fecha de revisión 25/04/2011]

negativos de Boigraph y Edison, llegando a poseer la mayor colección de películas de D. W. Griffith; y en 1936 la Cinemateca Francesa de París se convirtió en la institución con mayor colección de películas internacionales conocida hasta el momento. En 1946 surgió el George Eastman House como museo internacional de cine y fotografía para su preservación en la historia. Son muchos más los ejemplos posibles, pero lo importante es la existencia de instituciones potentes e internacionales que tomaron conciencia del problema de la conservación y actuaron directamente sobre los materiales.

El propio Hays, responsable de muchos de los cortes de las películas más memorables de la historia como máximo responsable de la censura hollywoodense en los años dorados, hacía un llamamiento a la conservación de los filmes para espectadores que aún estaban por nacer (generaciones venideras) en la prensa popular. " [Will Hays](#) has sent a call to the motion-picture companies to search their vaults for ancient films of all kinds and for news reels of possible historic interest. The most important of these are to be treated by a process developed in the Eastman laboratories for making films immortal (...)", del New York Times. Domingo, 24 de octubre 1926.¹³¹ En este artículo se detalla la posibilidad de restauración de obras de especial importancia si fuera necesario.

Es importante resaltar que la restauración del Patrimonio Fílmico conlleva el empleo de técnicas específicas que la diferencian del resto de los ámbitos de la restauración del Patrimonio Cultural; por ello deben realizarse por personal especializado, con materiales específicos y no siempre les serán aplicables los criterios u objetivos que afectan al resto de los Bienes Patrimoniales.

Toda restauración cinematográfica incurre (o debería hacerlo) en una reflexión metodológica y ética. La utilización sistemática de las nuevas tecnologías

¹³¹ GRACY, K.F. *Film preservation: Competing definitions of value, use, and practice*. Chicago: The Society of American Archivists. Chicago: Sociedad de Archivistas Americanos, 2007.

digitales puede crear problemas en ambos ámbitos: la técnica no siempre satisface las necesidades materiales y la ética generalmente las condiciona. Las posibilidades son muchas y no están claras para los conservadores del patrimonio, mientras que si parece estarlo para los defensores de las nuevas tecnologías en una digitalización total.

Se recomienda la copia exacta o “facsimilar” de toda obra/pieza valiosa ante cualquier prueba o tratamiento químico, especialmente en soporte fotográfico. Creada la copia exacta no sólo nos aseguramos la existencia de ésta en caso de deteriorarse la original, sino que también puede (en algunos casos) permitirnos el ensayo previo de los tratamientos. Se parte de la idea de copiar el original en su propio formato o uno muy similar (1:1 imagen o 25xseg) para que cualquier intervención directa o digitalización se realice sobre la copia.

La conservación no debería impedir el disfrute de la obra. No podemos tener la obra bajo estricto y total control, ni en el cine ni en ninguna otra manifestación artística y cultural, en pos de su preservación. Pero la difusión debe sujetarse a ella. En este caso la sensibilidad del material es innegable y nuestro problema casi principal.

Hoy día todavía no es común que los propios restauradores fílmicos realicen todo el proceso de digitalización (que generalmente queda en manos de un técnico informático al ser un proceso “mecánico”) con lo que estamos hablando de un proceso bastante automatizado en el que se pierde cierta atención sobre el objeto patrimonial.

Sin extendernos demasiado, vamos a repasar las principales técnicas y modos de restauración que afectan a los materiales fílmicos.

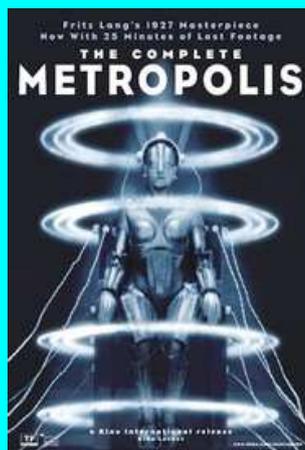
METRÓPOLIS

Película dirigida por Fritz Lang, está considerada uno de los hitos del expresionismo alemán y uno de los primeros clásicos de las Sci-fi, de 1927. Está producida en Alemania en los estudios Babelsberg por la UFA (Universum Film AG), y supuso una de las mayores inversiones económicas de la época, además de un revulsivo argumental en un contexto de crisis del capitalismo.

La película fue mutilada por diversos motivos ya desde su propia creación y estreno y ha tenido varias versiones restauradas (todas ellas partiendo de material de archivo de distintas procedencias) publicadas en los años 1980 y 1990, con una duración aproximada de 90 minutos. Una de las más conocidas es la de **Giorgio Moroder**, un productor musical especializado en **bandas sonoras** para películas. La versión de Moroder aportó una nueva banda sonora de pop-rock contemporánea a la película en la que intervenían Bonnie Tayler y Freddy Mercuri entre otros artistas. Restauró una serie de escenas que faltaban y alteró detalles de la trama de la versión original (entre otras cosas, eliminó al personaje de Hel), con una duración de 80 minutos en 24 cuadros o escenas, y sustituyendo los intertítulos originales por subtítulos. En resumen, levantó una gran polémica, pero esta “copia” queda hoy como parte de la historia de *Metrópolis*.

Cuando la Fundación FW Murnau recuperó los derechos de autor, comenzó una nueva restauración (más bien “remasterización”) apoyados por la Kino Internacional (su distribuidora)*, aportando una versión digital de más de 3.300 metros (es decir, más de 120 minutos) que dirigió Martín Koerber en 2002. En ella se recuperaron las partituras originales re-grabando el total de la banda sonora con una orquesta sinfónica y se describieron en intertítulos las escenas perdidas. La colaboración entre museos y archivos fílmicos de todo el mundo para conseguir el máximo de película original fue determinante en este proceso. Se ajustó a una velocidad de 25 fotogramas por segundo para su proyección y copia en cualquier formato compatible con los hasta el momento conocidos sin devaluar el ritmo.

En los últimos años han aparecido varias copias de *Metrópolis* en importantes museos y filmotecas, entre las que destacan las del Museo del Cine en Buenos Aires (Argentina) y la de la Filmoteca Nacional de Nueva Zelanda (las restauraciones de ambas copias se hicieron públicas en 2010). Ante estos descubrimiento, Kino relanzó la distribución de la restauración de la Fundación Murnau con ediciones especiales que contenían información del proceso de recuperación en diversos formatos, incluido el Blu-ray, y no han sido pocos los festivales y ciclos de cine que han dedicado un tiempo especial a la exhibición de esta “joya perdida” con orquestaciones en directo en pantallas grandes.



Poster promocional de *Fritz Lang: The complete Metrópolis*, restauración del film según Kino Internacional

2.2.1.4.a) Filmes fotográficos

En fotografía tradicional, los soportes y/o materiales más habituales son plata, cobre, hierro, cristal, hueso, piel, y plásticos como el nitrato o acetato de celulosa o el tereftalato de polietileno, como ya hemos visto en apartados anteriores.

La restauración clásica de los filmes de archivos requería que la película fuera intervenida (en formato e imagen) imitando la forma más parecida a la del original y que fuese un copia proyectable. Se intentaba buscar la sensación de “original” en el público, recreándose el proyector, la pantalla, la iluminación, o el espacio. Pero esto no es nada fácil, comenzando por la ausencia de fuentes y testimonios.

De las técnicas tradicionales la única que aun hoy se utiliza para restauración con asiduidad y éxito es la de partir de películas en blanco y negro y tintarlas usando las técnicas de laboratorio propias de los años 20 (muy fiel a los resultados originales).

La mayoría de los trabajos de restauración se realizan sobre el negativo original de la cámara, siempre que este exista (OCN u Original Camera Negative), o lo que quede de él en una recopilación de duplicados del material existente (denominándose *composite restoration negative*). También pueden efectuarse sobre los masters (copias del proceso de edición y tratamiento de la película en su proceso de creación) o copias de proyección, o cualquier material audiovisual que haya llegado a nuestras manos, ya que no son pocos los ejemplos de películas de las cuales ya sólo quedan mínimos fragmentos de muy diversa naturaleza.

Uno de los problemas que nos encontraremos en la restauración del material fílmico, son los cortes o faltas de material intencionadas: fragmentos censurados para los estrenos en determinados países, ediciones especiales para preestrenos, etc... ¿dónde está el límite de la reinterpretación o por el contrario de la recuperación del original?

2.2.1.4.b) Soportes magnéticos

El paso de film a video (en condición estándar) comenzó a hacer posible su exhibición en TV y su difusión o acceso multitudinario. Pronto los archivos ante la imposibilidad de conservar a largo plazo los formatos originales optaron por este sistema. Con él, las imágenes de la película pueden ser grabadas y transferidas en tiempo real (velocidad de proyección). La imagen producida tenía generalmente menor resolución, y se realizaban en una máquina llamada “telecine” en inglés.

Se sabe desde hace tiempo que el triacetato de celulosa sufre el “síndrome del vinagre” a elevadas temperaturas y humedad relativa; pero en vez de intentar prolongar su vida se pasa automáticamente a soporte de poliéster. La ONU ha optado por guardar los datos en placas vitrocerámicas, dados los problemas del soporte video (magnético): campos magnéticos, pérdida o reacción de adhesivos, etc.

2.2.1.4.c) Soportes digitales

La restauración digital primigenia (actuación sobre soporte digital) afecta sólo a la imagen y sonido por lo que no soluciona el problema con el soporte original. Se escanea, pasa a un formato electrónico intermedio y de este al soporte definitivo digital. Hemos de diferenciarla del problema de la restauración digital

de un original digital, donde la intervención supone la alteración permanente y definitiva (irrecuperable) del original si no hemos efectuado la copia “de intervención” previa.

La restauración digital cada vez más permite simular y manipular la resolución, el grano, y el color. A mediados de los 90 la restauración digital encontraba su mayor problema o dificultad en la captación de los colores. Hoy día, un film en origen digital puede simular las cualidades de cualquier soporte analógico, e igualmente la copia digitalizada de un analógico puede mantener cualidades estéticas del original, si es preciso.¹³²

La primera restauración digital de cine español y hecha en España fue una “escena valenciana” de 40 segundos, que se escaneó (escáner de diapositivas) fotograma a fotograma , a 4k de resolución, a escala 1:1. Es el modo estándar actual: escáner de fotogramas sumado al software de restauración a 5k (máxima resolución), como medio de control fotográfico. Posteriormente en el laboratorio se vuelven a pasar los datos a poliéster.

En la restauración digital se siguen los siguientes pasos generales:

- Limpieza de suciedad, polvo y microorganismos, etc.
- Reparación de pequeñas fisuras con empalmes de cinta de poliéster transparente o adhesivo específico para este fin.
- Escaneado digital de cada fotograma (frame) individualmente
- Intervención en el marco de la película (para ello establecemos sistemas comparativos entre fragmentos de la misma película u otras que adoptamos como similares) mediante algoritmos calculados por el programa informático pero controlados manualmente. Esta es la

¹³² En AA.vv. *The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethical problems*. Paris: GAMMA GROUP, European Research Group of Film Archives and Laboratories, 1996.

auténtica “alteración”, ya que en este punto se fijan los parámetros de color e iluminación, la definición del grano, reducción de ruidos (sonoros y visuales), inclusión de escenas perdidas, reparación de arañazos o cortes o cualquier tipo de amputación, etc.

Cada día más, esta última fase, que es a su vez la principal, está más automatizada a través de programas más avanzados, por lo que se pierde el carácter “manual” de la restauración. Pero si nos fijamos, el procedimiento general es muy similar al de la restauración fotoquímica del film.

John D. Lowry, creador de la compañía de restauración digital Lowry Digital Imaging (LDI) y responsable de la restauración de filmes como *Blancanieves y los siete enanitos*, *Lo que el viento se llevó*, *Ciudadano Kane* o *Doctor Zhivago*, entre muchos otros títulos destacables, afirma que “con la restauración digital no hay que tocar físicamente la película. La restauración digital se basa en extraer información de los fotogramas anteriores o posteriores para insertarla en el fotograma dañado”.¹³³

La LDI plantea un sistema general o proceso para la restauración digital de filmes: primero se escanea (a 4096 bits) el film fotograma a fotograma con unas máquinas específicamente diseñadas para ese proceso, las IMAGER XE-ADVANCED; estas traducen la película de 35 mm. a un formato cineon RGB. Una vez informatizado, el procesamiento matemático se realiza en una granja (700 unidades) de ordenadores Apple Power Mac G5s con procesadores duales.

Como vemos, el restaurador fotográfico no tiene cabida en este proceso. El cambio de formato ha supuesto el cambio en el concepto de intervención en general y de la restauración en particular.

¹³³ Acceso directo en <http://www.videos-star.com/watch.php?video=oEb9iaiSbeQ>. [última consulta octubre de 2009]

2.2.1.4.d) Identificación de películas restauradas

Para la correcta conservación de un film es preciso conocer la existencia de copias. Del mismo modo, para la intervención directa (restauración) de una película, será concluyente conocer la existencia de copias ya restauradas y los procedimientos empleados en dicha intervención.

Por parte de los técnicos existen modos científicos de comprobar la “originalidad” del soporte, pero la labor de documentación sobre el tema (la historia del film) es siempre el primer y principal paso.

Lo habitual será que en los créditos iniciales de ciertas películas podamos observar las indicaciones sobre su recuperación o restauración ya desde el proceso de exhibición, como en *Gilda* (Charles Vidor, 1946): “Has been restored by UCLA Films and TV Archive in cooperation with Sony Pictures Entertainment, the Library of Congress and the National Film and TV Archive (U.K.)”. O en *Les Diaboliques* (H. G. Clouzot, 1955): “Ce film a été restauré par les laboratoires FILMOLAQUE et CINARCHIVES. Etalonnage: Edouard Villand”.

También pueden aparecer estas informaciones y referencias en los créditos finales; como ejemplo *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) que aporta información sobre el director de restauración (Robert A. Harris), el patrocinador de la misma (James C. Katz) y sobre todo el equipo técnico de esta intervención realizada en 1996, prestando especial atención y agradecimiento a los propios trabajadores de la versión original para la Universal que habían colaborado en esta recuperación.

Metrópolis, (Fritz Lang, 1929) incluye una ficha de restauración bien detallada con una larga lista de colaboradores por donación/aportación de fondos “Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden; Bundesarchiv Filmarchiv, Berlín; Filmmuseum in Stadtmuseum, München; (...)”. En los créditos finales de *M, el vampiro de Düsseldorf* (también de Lang, 1931) se dan las gracias a la laboriosa restauración y reconstrucción (Bildrekonstruktion) realizada por el Münchner Filmmuseum de 1975 a 1991 “con la colaboración de Cinémathèque Suisse, Gosfilmomond Moskau y Staatliches Filmarchiv der DDR”.



Escena de *Metrópolis* ya restaurada

La identificación de la naturaleza (original, tipo de copia, de proyección, restaurada o no, etc.) de la película que debemos conservar será siempre el primer paso en nuestro proceso. De estos temas hablaremos en los siguientes apartados.

2.2.2. Conservación del patrimonio cinematográfico más allá del film

Como venimos indicando a lo largo del texto, los bienes que integran el Patrimonio Cinematográfico tienen muy diversas materialidades y no sólo se limitan al film o película, esto es, al Patrimonio Fílmico. Tras haber desarrollado una lista de posibles bienes integrantes en función a su naturaleza física y participación del hecho cinematográfico debemos repasar las principales necesidades de estas piezas para su correcta conservación dentro del ámbito museológico.

2.2.2.1. Conservación del patrimonio documental y bibliográfico

El Patrimonio Documental contiene información cifrada en su soporte cuyo código debe ser conocido por el emisor y el receptor. Una de las principales diferencias entre estos bienes y el patrimonio audiovisual en general es que los segundos precisan de equipos especiales para su lectura o reproducción. Pero la principal diferencia será la naturaleza “muda e inmóvil” del mensaje. El Patrimonio Audiovisual contiene información en forma de imágenes en movimiento y/o sonidos. Así, el Patrimonio Bibliográfico y Documental contiene un mensaje visual o perceptible (como escritura braille y otras formas de escritura a base de grabado) e inmóvil; una imagen o información congelada, fijada, que utiliza técnicas de lectura conocidas por el receptor.

Dentro del material bibliográfico y documental que encontramos en archivos y bibliotecas, los objetos (como grupo de materiales) más habituales son los libros, que sin embargo conforman una mínima parte del Patrimonio Cinematográfico. Los libros son obras impresas, manuscritas o pintadas compuestas por hojas que se unen de algún modo. Con esta definición genérica nos hacemos una idea de las múltiples versiones materiales que el

libro puede presentar: hojas de papel, pergamino, derivados u otros soportes; uniones por encuadernados, cosidos, encolados, derivados, derivados u otros; múltiples tamaños; variedad en sus contenidos (información), en su naturaleza conceptual y física de los mismos. Se considera folleto a todo aquel documento que, siguiendo estas directrices generales, no supera las 25 hojas (50 páginas).

Consideramos documento a todo testimonio material de la actividad humana, sea cual sea su naturaleza, registrado en una unidad de información en cualquier tipo de soporte. Podrá ser textual (información escrita) o no textual (información visual, auditiva... que también pueden aportar información escrita), tradicionalmente diferenciadas por el empleo del papel como soporte principal. Hoy día esto no puede aplicarse con la aparición de numerosos nuevos soportes como los digitales.

La información llega al documento por procedimientos manuscritos o de forma mecánica (desde la imprenta a la impresora láser, desde la máquina de escribir a las microperforadoras o teclados actuales). El documento podrá comprender unidades materiales independientes (hojas) conectadas por la contención de un mismo contenido o información, o conjuntos de las mismas conformando libros, archivos, etc.

2.2.2.1.a) El papel como soporte

El Patrimonio Bibliográfico se puede componer de un conjunto de materiales variados, al igual que el Patrimonio Documental, si bien por volumen de existencias prima sobre todos el papel. Este resulta muy importante como soporte en general dentro del Patrimonio Cultural. Obviamente, dentro del Patrimonio Cinematográfico encontramos muchos bienes hechos de papel como materia genérica y vinculables al Patrimonio Documental y Bibliográfico, como cartelerías, pasquines, documentación técnica (guiones, contratos, recibos, etc) y muchos más.



Pasquín español de los años 50 de Los ojos misteriosos de Londres (1939, Walter Summers) en anverso y reverso.

La composición básica y estructural del papel es de fibras de celulosa (celulosa, hemicelulosa y derivados celulósicos) y fibras sintéticas (desde los cincuenta) polivinílicas, poliamidas y sus derivados cíclicos, poliéster y otras. En la degradación del papel, aún en las mejores condiciones, siempre que haya presencia de oxígeno será susceptible al deterioro. Ello se debe a la composición básica del papel, que es la celulosa como componente mayoritario. Oxígeno y celulosa conforman oxixelulosa, donde el proceso de oxidación implica la degradación de las estructuras celulósicas para crear compuestos totalmente diferentes. Cuanto “mejor” sea el material y su calidad de fabricación (mayor presencia de celulosa o mayor pureza de esta) más rápida será esta autodegradación.

Un segundo factor decisivo será la luz, ya que da lugar a la formación de peróxidos y acelera los procesos oxidantes; es lo que comúnmente denominamos foto-oxidación (problema que comparten con el material

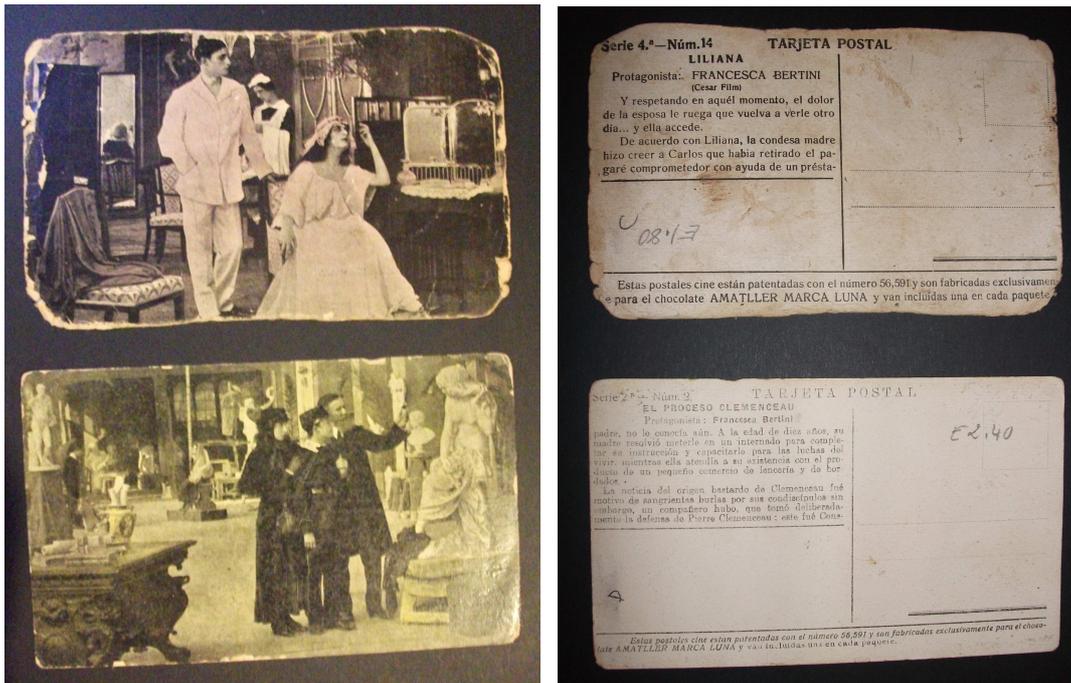
fotográfico y fílmico). Recordemos que las acciones de la luz son acumulativas, lo que supone que el factor tiempo de exposición o la intensidad de la iluminación (recíprocamente) resultarán determinantes. Serán especialmente sensibles a las radiaciones UV, tanto por acentuación de la foto-oxidación y envejecimiento, como por la activación de la actividad biológica asociada a los procesos de degradación.

La acidez será un factor a controlar en cada papel y en el entorno, prestando mucha atención a los procesos de migración. Para controlar el pH del medio lo mejor será emplear envases aislantes neutros e inertes de modo preventivo, además de los pertinentes tratamientos curativos en casos de afectación. Los contaminantes atmosféricos también serán agentes de deterioro a evitar, ya que la aportación de ácidos ambientales puede desencadenar procesos de alteración del pH muy bruscos e irreversibles. Los ácidos grasos portados por el ser humano en el contacto directo (manual) son igualmente peligrosos, si bien su acción no resulta tan rápida e irreversible.

La humedad debe ser controlada en todo momento ya que activa los procesos de degradación interaccionando con temperatura, oxígeno, luz y acidez. La ausencia o descenso brusco resulta igual de negativa, ya que la deshidratación de la celulosa¹³⁴ conlleva la ruptura de sus puentes de hidrógeno (base de su estructura molecular), llevando a la destrucción física y alteración química de forma que puede llegar a ser irrecuperable. Se recomiendan valores medios de 45-50% HR para entornos estándar con una temperatura media asociada de 20 a 25° C en condiciones normales y buen estado de conservación previo del material.

Las tintas (su composición) podrán ser en muchos casos agentes de deterioro del papel al portar componentes ácidos. Las tintas modernas son en su mayoría metaloácidas (sal de un metal sumado a un ácido) partiendo de sulfato de hierro y ácido tánico, al llevar componentes orgánicos que facilitan su degradación por radiación (UV, decoloración) y el aporte de ácido al papel.

¹³⁴ El biodeterioro vendrá condicionado por las actividades vitales de microorganismos e insectos (principalmente) cuyo principal alimento es la celulosa.



Las imágenes pertenecientes al mundo del celuloide han inundado el mundo de la publicidad desde sus inicios, y han sido utilizados, por ejemplo, por los soportes asociados al correo, mayormente en el mundo de la filatelia. Al mismo tiempo, estos soportes servían para la promoción de filmes y actores. Aquí tenemos dos ejemplos (en su anverso y reverso) de postales con escenas del cine primitivo.

El propio proceso de fabricación del papel afectará a su calidad y por tanto a su conservación. El empleo masivo de cloros para su blanqueamiento o encolantes como el alumbre, desatan los niveles ácidos. El proceso de consecución de la pasta química condiciona sus cualidades de durabilidad, resistencia, etc... El empleo excesivo de colas orgánicas como aglutinantes supone un gran atractivo para el ataque de microorganismos que se alimentan de ellas, acelerando los procesos de descomposición.

Los agentes de deterioro que afectan al Patrimonio Documental no solo repercuten en el soporte sino también en la información que portan. La conservación debe comprender ambas dimensiones, física y conceptual, como su difusión y puesta en valor en general.

Dentro de la prevención en archivos y agentes de deterioro característicos, las necesidades de conservación vendrán condicionadas no solo por su naturaleza y estado previo de posible deterioro, sino también por su naturaleza conceptual. La diferenciación clara entre hojas sueltas, volúmenes, fascículos, colecciones, etc., afectará especialmente en el momento de almacenaje y exhibición, ya que se intentará mantener la integridad temática e informativa.

Podemos establecer medidas de prevención para documentos:

- Contra la contaminación ambiental: empleo de filtros de carbón activados y otros sistemas de control y purificación del aire. Ello se debe sumar, para su mayor efectividad, al cerramiento hermético de contenedores y envases así como de estancias. Será importante controlar la ubicación de sistemas de reprografía e impresión (fotocopiadoras) lo más alejados posible de los lugares de almacenamiento y archivo.
- Control total de los parámetros ambientales (temperatura y HR): sin necesidad de establecer medidas estrictas sino adecuadas al estudio de las colecciones y sus necesidades concretas, siempre evitando fluctuaciones y cambios bruscos.
- Supervisión de los sistemas de limpieza habituales (mantenimiento de archivos): se recomienda la limpieza en seco (sin empleo de sustancias químicas), principalmente el empleo de aspiradoras con filtros especiales, así como conveniente ventilación. El objetivo en todo caso será la eliminación del polvo con el menor movimiento posible del mismo en contacto directo con los bienes a proteger.
- Creación de espacios adecuados: selección de estancias y equipamiento de las mismas. Las estanterías, archivadores, planeros y otros muebles se adecuarán a las necesidades concretas de la colección. Lo ideal sería su construcción ex profeso y "a medida", pero sabemos de la complejidad que ello supone (sobre todo con inversión económica) por lo que se seguirán las máximas de optimización de recursos y espacios sin desatender:

- la separación de las colecciones o bienes en función a su constitución física (materialidad)
 - la correcta colocación de cada soporte
 - el empleo de contenedores y embalajes inertes científicamente comprobados
 - y el respeto a los formatos originales y a las posiciones lógicas de almacenamiento.
- Contemplación de las posibles afecciones biológicas a diferente escala, desde el establecimiento de medidas directas para evitar el acceso de los insectos, roedores y otros seres, hasta el estudio preventivo de colecciones ante posible contagio (contaminación biológica) de forma periódica. Huelga decir que cada nueva adquisición requerirá pasar un periodo de observación y cuarentena.
 - Control absoluto de la iluminación, limitada en tiempo e intensidad a las necesidades básicas de consultas, a 50-150 luxes y 75 microwats por lumen (UV). Recomendamos eliminar cualquier tipo de radiación en el depósito.

Es muy importante, no solo para el Patrimonio Bibliográfico y Documental sino para todos los integrante del Patrimonio Cultural, saber si existen medidas técnicas ya instituidas para casos de emergencia y destrucción masiva del Patrimonio.¹³⁵ Escapa a nuestro tema entrar en detalles sobre técnicas de salvamento y restauración en caso de fuego, agua, etc., pero queremos incidir en que el Patrimonio Documental y el papel como soporte concreto, disponen de numerosas técnicas y personal especializado para estos complejos casos d recuperación.

En lo que nos afecta, será importante resaltar el hecho de que tras la “destrucción” parcial de ciertos documentos, puede que aún porten ese

¹³⁵ Sobre este tema hemos incluímos en la bibliografía consultada textos que lo abordan desde diferentes perspectivas y de modo más o menos explícito, recomendando especialmente para lo referente al Patrimonio Bibliográfico y Documental AA.vv.: *Tecnical manual of the FIAF Preservation Comisión*. Bruxelles: FIAF, 1987., AA.vv.: *Protección y puesta en valor del patrimonio de las bibliotecas*. Santiago de Chile: DIBAM CHILE, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000., o BUCHANAN, S. *Planificación, preparación y recuperación de siniestros en Bibliotecas y archivos* París: UNESCO, 1990, entre otros.

carácter de Patrimonio Cinematográfico que portaban en origen, o pueden haberlo perdido, según el caso. Con ello queremos decir que, si por ejemplo un cartel de cine ha perdido su imagen, aunque podamos recuperar el papel de su soporte habrá dejado de ser testimonio del acto cinematográfico en mayor o menor medida. En este caso era su contenido y no su materialidad (en sentido estricto) lo que le convierta en parte del Patrimonio Cinematográfico.

Dentro del Patrimonio Documental existen una gran variedad de embalajes, envoltorios y fundas protectoras para los diversos objetos a proteger (casi tantos como tipologías de bienes susceptibles de protección) de probada efectividad. Estuches, cunas, camas, cajas, separadores, falsas encuadernaciones, planeros, archivadores (verticales y horizontales), peines, plegables, enrollables, tubos, marcos, encapsulados... Todos ellos parten de una materialidad inocua, con amplias gamas de calidades y fabricantes.

Dentro de los sistemas o procedimientos de embalaje de seguridad para almacenaje a largo plazo, se hace cada vez más frecuente el sellado y empaque al vacío; si bien aún no se conocen sus efectos a largo plazo (más de 100 años) a corto y medio plazo parece resultar una solución bastante efectiva en cuanto a detención del envejecimiento material. Se nos plantea una duda que afecta a todos los ámbitos y campos de la conservación perpetua del Patrimonio Cultural: el establecimiento de condiciones estancas, herméticas y anaeróbicas conlleva una gran responsabilidad en su mantenimiento (cualquier alteración de dichas constantes supondría la ineffectividad del sistema); y ¿cómo garantizar dicho mantenimiento?

Por otro lado, cualquier bien cultural sometido a estas condiciones especiales sufriría muchísimo el abandono de esta estabilidad. Se ha comprobado que los materiales que pasan de entornos inertes a entornos activos tras largo periodo de estabilización, luego sufren un envejecimiento acelerado (es como si la naturaleza quisiera recuperar el tiempo perdido) al volverse hipersensibles a las nuevas condiciones ambientales. Luego ¿deberíamos abandonar este ambiente estanco? ¿será lógica la enclaustración con este método si no podemos saber si podremos recuperarlo después?.

Principales agentes de deterioro para el material de archivos y bibliotecas son la propia naturaleza de los materiales constituyentes, condiciones ambientales de su entorno y la acción antrópica (incorrecta manipulación o intervención, actos antisociales premeditados, desastres casuales u otros). En su mayoría los fondos de archivos y bibliotecas son de carácter orgánico y por tanto susceptibles de deterioro por causas internas y procesos de autodegradación, como ya hemos visto.

Dentro de los procesos de clasificación del material de archivos y bibliotecas, son habituales las anotaciones, numeraciones, insertos, etc dentro del necesario etiquetado; este debe realizarse siempre de forma reversible y lo más inerte posible.

Más costoso que la restauración misma del material resultan las adecuaciones espaciales para su acondicionamiento en pos de la correcta conservación: dotación de almacenes y mobiliario específico y en continua ampliación (importancia de la planificación a medio-largo plazo).

“La aparición de los nuevos soportes de la información, primero la fotografía, después el soporte magnético y por fin el soporte óptico, junto con la gran diversificación de tipos de papel y técnicas de impresión, han provocado la acumulación en las bibliotecas tradicionales de distintos materiales con diferentes necesidades de conservación. (...) Para cumplir con la función de preservación de las formas sucesivas de la cultura escrita, las bibliotecas deben conservar, durante el mayor plazo posible, los objetos documentales históricos, a caballo entre el tratamiento bibliotecario y museológico”.¹³⁶

¹³⁶ TACÓN, Javier *La conservación del libro antiguo*. Documentos de trabajo U.C.M. Biblioteca histórica, abril, 2002, p.2.

COPIAR PARA CONSERVAR

Con el Patrimonio Documental y Bibliográfico también se recurre a la copia para su conservación, exhibición y difusión. La copia facsímil imita materiales y técnicas del original. Lo más habitual será microfilmado (hoy día sustituido cada vez más por el escaneado) y la fotocopia o xerografía. Estas copias homologadas reúnen una serie de requisitos y normas con respecto al respeto al original, la calidad de la copia, el tipo de material empleado, los regímenes de consulta y exhibición y en algunos casos normas internas de cada institución. En cualquier caso, la copia deberá llevarse a cabo por personal autorizado y formado en el manejo del documento original.

El fotocopiado puede causar daños considerables al material bibliográfico y documental, debido a la incorrecta manipulación de dicho material. Además, los objetos de mayor fragilidad no deben ser fotocopiados en ningún caso, por ello se recomienda la microfilmación (u escaneado) y posterior fotocopia del microfilm (o impresión de archivos digitales) para reproducción de consulta. La microficha es un sistema de obtención, mantenimiento (y almacenaje) y difusión del material documental, que obtiene una reproducción más o menos exacta del original a partir de un proceso fotográfico (también llamado microfilm) de pequeño tamaño. Su contemplación o consulta precisa de un proyector. En definitiva, tendrá las mismas cualidades y problemas que la fotografía. Actualmente, como comentábamos, el proceso de copia se realiza por escaneado y almacenaje en soportes digitales: el proceso se ha informatizado. Pero el procedimiento general y sus objetivos son los mismos: transmisión del contenido documental a formatos de más cómodo acceso para proteger originales. Nuestro nuevo problema será proteger esas copias digitales, así como los originales orgánicos.

Las copias heliográficas (copias azules) vienen a ser los negativos del Patrimonio Documental. Tiene el problema del contacto con las alcalinidades altas, decolorándose y volviéndose marrones, por lo que debemos evitar ciertos contactos prolongados (por ejemplo con la lignina).

2.2.2.1.b) Patrimonio cinematográfico con soporte de papel

Como hemos indicado, hay muchos integrantes del Patrimonio Documental que pueden pertenecer al Patrimonio Cinematográfico, como guiones cinematográficos, documentación técnica, permisos de rodaje, contratos con empresas asociados a la producción, alquiler o venta de materiales... y un largo etc. Pero algunos se salen del formato libro habitual para crear toda una categoría diferenciada y muy fácilmente relacionable con el mundo del Cine aunque su naturaleza física sea celulósica.

La cartelería en el Patrimonio Cinematográfico es una parte muy importante de su historia, ya que supone el primer contacto del público con la película a modo de reclamo. Vinculados a la historia de la cartelería promocional, se han creado escuelas y estilos propiamente independientes y reconocibles. El papel era la base o soporte para la primera comunicación con el público no sólo con esta cartelería, sino también con pasquines, folletos, programas, octavillas, etc.



El museo del Mini Hollywood muestra una respetable colección de cartelería de las películas rodadas en sus escenarios.¹³⁷

Hoy día es bastante fácil encontrar reproducciones (sobre todo por internet) de bastante calidad y buen precio, de carteles antiguos o clásicos. Pero los que son objeto de musealización son los originales, al margen de poder emplear reproducciones o copias para su reproducción, sobre todo para venta. En subastas y similares (incluso por internet) encontramos anticuarios y

¹³⁷ De ello hablaremos detalladamente en el apartado dedicado a *Escenarios cinematográficos y localizaciones históricas*.

coleccionistas que hacen su agosto en el campo del cine:¹³⁸ carteles, postales, programas... son elementos accesibles para cualquier aficionado al Cine.

En cartelería se dan muy diversas técnicas de dibujo y pintura, si bien prima su carácter seriado (están creados para reproducirse un número determinado de veces) cosa que no ocurre con los murales (aún más efímero, al ser una obra pictórica única). En ellos suele primar el retrato del protagonista, si bien evolucionan del estilo figurativo al abstracto sin problemas.

En cartelería influyen tanto la creatividad personal como imposiciones de las compañías distribuidoras, lo cual afecta a su materialidad y conservación. Si bien generalmente, afectadas por las técnicas de reproducción, su soporte será el papel. Los originales llegan a imprenta con una técnica y en su reproducción se emplea (o puede emplear) otra más estandarizada. Serán los originales los que nos den más problemas.

El principal problema en su conservación suele ser su gran tamaño. Cualquier doblaje incorrecto o forzado, o prolongado en el tiempo, producirá grietas. La solución será generalmente el rentelado, lo que permite su posterior enrollado. Para ello generalmente se emplea papel japonés y engrudo a base de almidón de trigo, pasta de papel de restauración, tela de algodón y agua química. Al margen, si fuera necesario para recuperar la consistencia estructural se podrán realizar injertos.

En los programas de mano, sean a color o en “blanco y negro” (monocromáticos), se empleaban técnicas similares a las de un periódico, con lo que a la hora de su conservación son iguales. Muy habituales para los dibujos era emplear plumas y plumillas, y de ahí el nombre que recibirá este tipo de pasquín, las *plumas*. A modo de pequeños catálogos están los *press books* con varias páginas, grapadas o no. Entre sus contenidos estaban la sinopsis, filmografías y biografías de sus actores, directores y productores, frases publicitarias o promocionales, etc.

¹³⁸ Con minúscula, ya que nos referidos a su faceta más industrial.



Los pasquines cinematográficos y programas de mano suponen un gran atractivo para los coleccionistas, por su reducido tamaño y facilidad de almacenaje, que permite manejarlos correctamente en álbumes (algo mucho más cómodo que el manejo de carteles y paneles).

Uno de los principales problemas para la conservación y restauración de cartelería en general es la fabricación del propio papel. La fabricación industrial de este soporte comienza en el s. XIX con el aumento de la demanda, y con ello la gran época de la cartelería. Los procesos en continua evolución siguen la dinámica de “descuidar” el proceso básico de fabricación para abaratar costes. Se les consideran producción efímera e igual sucederá con los pasquines, programas de mano y todo el material asociado cuya base

estructural es el papel, cartón o sus derivados. El principal problema asociado será la acidez, ya que no se puede cambiar la composición de la pasta mecánica original.

En restauración la intención original no suele ser eliminar marcas de uso o intervenciones anteriores a menos que estas hayan resultado nocivas o impidan la correcta comprensión del mensaje en pos del material físico (ya que siempre prima el concepto). Del mismo modo, será muy importante la integridad de la colección a la hora de la conservación, lo que implica la homogeneidad de criterios e intervenciones en todos los bienes integrantes de una misma unidad temática o conceptual.

Hablemos brevemente del proceso general de restauración o “puesta a punto” del material. Previamente se han debido hacer todos los análisis químicos que determinen la composición exacta del papel y las tintas, sobre todo su grado de solubilidad. En el análisis es importante incluir cualquier tipo de añadidos: cintas adhesivas, grapas, colas, y adhesivos de cualquier arreglo (“casero” o profesional); sellos, etiquetados, fechas en tampón, marcas y similares, de privados, particulares o de entidades identificativas.

En la actuación directa, un primer paso será la limpieza mecánica, generalmente con brocha de pelo fino y suave, ayudado de otros materiales como gomas de borrar. Se trabaja por cuadrantes o sectores, generalmente de 1 cm², aunque a veces se trabaja a nivel microscópico. Obviamente, en función de las necesidades de la pieza y de nuestro presupuesto de actuación, podremos variar los procedimientos llegando incluso al empleo del láser.

El lavado y la des-adificación generalmente se realizan en medio acuoso lo que permite la rehidratación de las fibras cuando es necesario. Cuando sea pertinente, se intentará dotar al papel de una nueva reserva alcalina (carbonatación), lo cual neutralizará la acidez.

La reconstrucción física del soporte supone la unión de grietas, injertos, cosidos, o forrados traseros o entelados y rentelados si es preciso.

Generalmente conlleva la laminación con papel japonés en su parte trasera siempre que esta no porte ninguna información gráfica, preferiblemente de fibra larga para cartelería y formatos grandes. Cualquier adición de material debe ser inocua y químicamente neutra.

La reintegración cromática o de tintas siempre se realizará con materiales y procedimientos reversibles e identificables, pero en todo caso solo se procederá de este modo cuando sea preciso para la correcta percepción del mensaje o contenido, siendo preferible mantener las lagunas cuando estas no afecten a la lectura de la obra.

Para la conservación temporal, el transporte, o la permanencia de largos periodos en depósito, los sistemas de almacenamiento dan varias opciones que dependerán del tamaño del formato y sus necesidades y del estado de conservación de cada pieza o resistencia del material. Cualquier técnica de enrollado suele recomendar que la imagen quede hacia fuera (igual que ocurre con lienzos y pintura sobre tela en general, aislado por capas de papel tisú neutralizado o laminado de polietileno para evitar el contacto directo con cualquier otro material o superficie). Estos rollos o canutos serán de cartón neutro y materiales inertes sintéticos (plásticos de diversos tipos) en todo caso libres de ácido. Se recomienda, siempre que sea posible, su colocación extendida en superficies planas, en planeros, carpetones y similares.

2.2.2.2. Conservación de bienes asociados al Patrimonio Etnográfico

La separación o diferenciación entre tipos de Patrimonio Cultural viene en parte de la definición de su uso científico: serán artísticos, arqueológicos, o archivísticos, y eso nos lleva a hablar de patrimonio pictórico, escultórico, arqueológico, documental, etc. Esta misma separación podemos hacerla desde el punto de vista material o funcional, procedencia o antigüedad, y en muchos casos materialidad y uso tienen cierta concordancia; por ello nosotros definimos el Patrimonio Cinematográfico como todo aquel bien susceptible de

hacer referencia de forma más o menos directa al fenómeno cinematográfico sea cual sea su materialidad.

El Patrimonio Etnográfico está conformado por todos aquellos bienes muebles e inmuebles, conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español (en nuestro caso) en sus aspectos materiales, sociales o espirituales. Y, como tal, muchos de los bienes que lo integran pueden formar parte del conjunto que hemos denominado Patrimonio Cinematográfico. Y como ocurre en general con el Patrimonio Etnográfico, su principal problema de conservación es la falta de reconocimiento.

En las colecciones etnográficas las piezas más antiguas conservadas suelen integrar colecciones arqueológicas. En estos casos, el valor, la antigüedad y la metodología empleada para su estudio y recuperación se han impuesto a su valor de uso y cualidad material. En nuestro caso, estas colecciones etnográficas no suelen tener valor arqueológico salvo enfocadas desde la arqueología industrial. Las colecciones etnográficas en general no suelen tener más de dos siglos de antigüedad por dos motivos principales:

- problemas de conservación asociados a su naturaleza material,
- y relativa a la novedad de su concepción y puesta en valor.

Hemos de aclarar que el Patrimonio Cinematográfico también se compone de bienes que integran el Patrimonio Industrial¹³⁹ como una “variante moderna” del Patrimonio Etnográfico. Si bien su valor cognoscitivo se vincula en muchos casos al Patrimonio Documental: “Reivindicando una vez más el carácter eminentemente documental de las colecciones etnográficas, el objetivo de las

¹³⁹ Con respecto al problema definitorio del Patrimonio Industrial generalmente ligado a los inmuebles tecnológicos, aquí podemos incluir un comentario sobre la Carta sobre Patrimonio Industrial de Nyzhny Tagil (Rusia) de 2003, donde queda incompleta la definición de Patrimonio Industrial Mueble como “máquinas industriales”, lo cual deja un amplio margen para la inclusión y catalogación, y por tanto para el debate. Esta declaración “no llega” a los objetos o productos industriales, por lo que protegeríamos solo las máquinas industriales que producen dichos objetos, esto es, se contempla “la máquina que fabrica las cámaras” pero no la cámara en sí, que sin embargo es “la máquina que hace el cine”.

intervenciones debe ser la trasmisión al futuro de las piezas lo más completas posibles, ya sea en relación con la imagen como con la sustancia material”.¹⁴⁰

“Son especialmente estos aparatos, considerados obsoletos y de escasa importancia, los que más se han descuidado, arrinconado y, en muchos casos, desmembrado y destruido. Consideramos (...) oportuna la restauración formal y funcional que, además, de devolverles a su aspecto original, consiga, de ser posible, que vuelvan a funcionar, puesto que la posibilidad de mostrar el funcionamiento de un instrumento, de estudiar su eficacia y, en ciertos casos, reproducir medidas y experiencias es de fundamental importancia en el ámbito de los estudios histórico-científicos.”¹⁴¹

Los bienes etnográficos científicos (a diferencia de otros artísticos u arqueológicos) precisan la recuperación de su uso para su conservación integral. Asociado aparece el tema de la recuperación parcial o total del artefacto, ya que en algunos casos podemos precisar su reposición parcial para la recuperación del uso (o podemos disponer de partes de una maquinaria dispersa, como válvulas, bobinas, o tornillería, que en este estado no sólo han perdido uso sino también significación patrimonial). Siempre podríamos exponer o conservar el fragmento del aparato y recurrir a otros sistemas para su puesta en valor patrimonial más allá del uso real.

Dentro del Patrimonio Etnográfico será vital conocer con detalle su funcionamiento, sean armas, instrumentos científicos, instrumentos de labor, o cámaras cinematográficas antiguas; y con ello su mecanismo, algo imprescindible para maquinarias donde se entra en conexión con el Patrimonio Industrial, ya que determina su valor de uso. Para su conservación correcta es necesaria la devolución de su funcionalidad.

En el caso concreto del Patrimonio Cinematográfico se supera uno de los principales problemas del Patrimonio Etnográfico: la inexistencia de

¹⁴⁰ MASETTI BITELLI, L. *Restauración de instrumentos y materiales. Ciencia. Música. Etnografía*. Colección arte y restauración nº 10, Madrid: Nerea, 2004, p.169.

¹⁴¹ Idem, p.60.

documentación sobre sus materiales desde el momento de fabricación del artefacto. El Cine, dada su relativa juventud, acompaña desde su nacimiento una mentalidad conservacionista de la información.



Cámara de fotos del 1850. Un clásico en todas las exposiciones sobre el pre-cine.
Pero ¿hasta qué punto forma parte del Patrimonio Cinematográfico?

Será importante destacar que dentro del Patrimonio Cinematográfico también podemos incluir elementos de decoración (ambientación y escenografía) y atrezzo empleados en la filmación de la película. Estos no siempre adquieren un valor artístico destacable y generalmente su valor de uso se antepone al documental (reutilización continua e incluso reciclado). La conservación de este tipo de materiales será aún más compleja o sencilla, según cada caso, en función a los criterios a seguir y al valor otorgado a la pieza.

Muchos de estos bienes no suelen estar en los museos sino en colecciones privadas a modo de curiosidades como en los antiguos gabinetes. El coleccionismo (y por desgracia también el comercio ilegal asociado) ha creado un mercado que mantiene “en movimiento” este tipo de piezas. Lo mismo ocurre con otros “fetiches” del cine (guiones firmados, vestuario original, rollos perdidos y un largo etc.) sin atender a su composición material o tipo de Patrimonio asociado (bibliográfico o documental, artístico, etc). Los “aparatos

antiguos” son expuestos pública o privadamente como legado orgulloso, aunque a veces no con la atención necesaria para su correcta conservación, sino más como “complemento decorativo”.

Han sido pasto de coleccionistas y actualmente de decoradores, vinculados al afán o “complejo de anticuario”, en algunos casos con mucha fortuna ya que ello ha ayudado a su conservación desde el punto de vista del “no abandono”. La, hasta hace relativamente poco, escasa valoración de las “máquinas antiguas” como parte del legado patrimonial (minusvalorado respecto a otros bienes históricos artísticos) ha conllevado la actuación menos científica sobre los mismos. Tomada “a la ligera”, su documentación y recuperación (restauración) han sido ejecutadas de forma poco responsable en líneas generales. Por ello dentro del ámbito museológico debemos no incurrir en estos errores y admitir el justo valor patrimonial de cada objeto.

2.2.2.2.a) Nuestros ejemplos más habituales: Cámaras y proyectores

Centrémonos en los principales integrantes del Patrimonio Cinematográfico con naturaleza etnográfica: las cámaras y proyectores. Toda cámara de cine (incluso las actuales digitales aunque estas con procedimientos ópticos diversos) funcionan registrando cantidad de imágenes (fotogramas) sobre un soporte sensible a la luz (rollo o emulsión en otro soporte). Toda cámara o proyector, a su vez, está formada de componentes ópticos y mecánicos. El cuerpo es el soporte para el objetivo y protección de la película o material que registra la imagen. El objetivo es lo que capta la imagen; obturador, diafragma, lentes o filtros, ente otros, conforman el entramado de los sistemas y juegos ópticos. El chasis mecánico es el elemento estructural y motor que hace avanzar la película.



Las linternas mágicas en sus múltiples variantes también son asiduas en las exposiciones del pre-cine.

Toda cámara se compone también de otros elementos: trípode o pie, cabezas, cangrejos, cableado, baterías y diversas fuentes y sistemas de alimentación, y una amplia gama de complementos para la filmación a gran escala: grúas, travelings, suspensorios personales para steadycams, adaptadores aéreos, etc. Además de sistemas de grabación de audio, jirafas (micrófonos aéreos), microfónica general, sistemas de iluminación auxiliar... La lista de materiales es larga y variada, lo cual hace el tema muy interesante y complejo.

Cámara y proyector son similares en estructura y funcionamiento (constitución y materiales) y por tanto en su conservación. Para soportes magnéticos, el magnetoscopio es el nombre tanto del reproductor de video (que precisa una pantalla o monitor de Tv conectada) como de la cámara filmadora.

Los materiales constituyentes básicos de toda cámara son principalmente metales, maderas y plásticos de diversa rigidez y dureza (estructurales de la maquinaria), vidrios y cristales (óptica). Desde 1950 en adelante, se generaliza el empleo de materiales sintéticos (artificiales fabricados por el hombre) más ligeros y baratos, en sustitución de otros orgánicos (como la madera y el cuero de las primeras cámaras).

En la evolución de los artefactos hay una gran diferenciación entre cámara y proyector asociada al establecimiento de salas permanentes de proyección. Para la cámara tomavistas se buscó una mayor ligereza y versatilidad mientras que para los proyectores se buscaba mayor estabilidad y seguridad. Por eso fue normal la sustitución progresiva de maderas por plásticos en cámaras y metales en proyectores, dicho de una manera muy generalista. La investigación tecnológica de nuevos materiales en general afectó al aparataje cinematográfico como a cualquier otra industria, donde aumenta la complejidad de la maquinaria pero también la información que el fabricante nos aporta. Muchos de los materiales se siguen utilizando hoy día lo que ofrece mayor información químico-física pero una nula perspectiva de envejecimiento.

Las maderas empleadas en la fabricación de maquinaria antigua en general varía mucho en sus características y nobleza en función al uso dado al aparato en sí. Su fabricación suele ser sustituida por otros materiales al entrar los procesos de industrialización o fabricación masiva y en serie, apelando por procesos y materiales más económicos.

En general, las maderas empleadas en la construcción de las primeras cámaras y proyectores tendrán los mismos problemas de conservación que se asocian al mobiliario antiguo. Por su estructura y composición lignea

(naturaleza orgánica), el principal inconveniente serán los microorganismos y el ataque biológico en general, así como las oscilaciones de los parámetros de humedad de su entorno. Pero solo encontraremos maderas en los modelos más antiguos y artesanales. Estas maderas se empleaban para las carcasas, estructuras, estuches y los soportes (trípodes, mesitas, maletines con patas, etc).



Cámaras de los años 50 y 60 ya en exposición. ¿Cómo entender sus cualidades y diferencias así expuestas? Y sobre todo ¿cuáles son sus necesidades conservativas específicas?

En las primeras cámaras también podemos encontrar correaes, tirajes, fuelles y similares creados con otros materiales orgánicos flexibles como el cuero (principalmente), así como en estuches y fundas de piezas y aparatos.

Los materiales más habituales serán los metales, como constituyentes de la tornillería, engranajes, chapas, placas, carcasas, engarces, etc. Todo un entramado muy similar al empleado en la más sofisticada relojería para crear esta “máquina de precisión”. La nobleza de los metales será muy variada, dependiendo de su función y el proceso de fabricación más o menos artesanal; desde metales nobles, tanto como componentes estructurales como de ornamento o decoración, hasta metales de baja calidad (porcentajes muy variables en sus aleaciones, ricos en escorias y componentes minoritarios) que nos pueden dar muchos problemas en su identificación exacta y por tanto para su conservación.

Nuestro principal problema será siempre la oxidación, que afecta a todo metal en mayor o menor grado, condicionada por la humedad del entorno y la conexión directa con otros materiales (especialmente con orgánicos) portadores de sustancias que aceleren o desaten este tipo de corrosión (ácidos, procesos biológicos, etc.).

Generalmente, lo principal será detectar o determinar el tipo de problema que plantea, sea corrosión extendida o puntual, oxidación simple, pátina o transformación y mineralización (donde ya no quedan núcleos metálicos y la naturaleza del material ha pasado a ser mineral, algo muy poco común en materiales tan recientes). El control de sulfuros en el entorno (aire y contacto directo) y los niveles de humedad y temperatura, serán determinantes y generalmente su control es suficiente para el mantenimiento del metal sano.

Los cristales y vidrios (componentes de las lentes) son los materiales más frágiles, pero a su vez resistentes a las transformaciones químicas, que podemos encontrar en una cámara o proyector antiguo. Las lentes son objetos transparentes, normalmente de vidrio, habitualmente con forma de disco o lenteja, con dos caras donde al menos una de ellas es curva, transportando la luz que la atraviese (y así, con ella, la imagen) de manera determinada según los índices de refracción que determinan los juegos de curvatura (grados y direcciones). Consideramos deteriorada una lente cuando no capta o transforma la imagen como la haría en su momento de fabricación original.

Esto puede ser por agresión física (rotura, fisura, rallado, etc.) o química (pérdida de traslucidez o transparencia por cambios composicionales, como el empañado). Las lentes pueden ser orgánicas o plásticas o por el contrario minerales (lo que comúnmente denominamos vidrio).

Los plásticos (polímeros) como parte del Patrimonio Cultural en general plantean dudas sobre su conservación a largo plazo dada su relativa novedad o juventud. Hoy día nadie se plantearía que una silla Verner Panton original, por ejemplo, sea o no Patrimonio Cultural, pero sí el modo de protegerla o intervenir sobre ella con solo 70 años de vida. Las causas de degradación de materiales como poliuretanos suelen tener relación con fenómenos como la hidrólisis o ruptura de cadenas y deriva de ingredientes básicos, como efectos de los cambios de temperatura y humedad ambiental, contaminación atmosférica, microbios, radiación visible (luz) o invisible (IR y UV), etc. por lo que deberán seguir los consejos generales establecidos para los materiales orgánicos de forma preventiva. No detallaremos procedimientos sobre su restauración, ya que en su mayoría son procesos experimentales y propios de la “nueva creación”.

Y no podemos olvidar que el manejo de estos aparatos también forma parte de nuestro patrimonio, es decir, que no solo hemos de recuperar su funcionalidad física, sino que hemos de recuperar la “costumbre de uso”. El manejo de estos aparatos es hoy día todavía conocido, aún existen proyectonistas familiarizados con estos objetos. Pero la evolución tecnológica desplaza los objetos y entierra las técnicas para su uso, con la aparición de “nuevas tecnologías”, por lo que la documentación exhaustiva de los modos de funcionamiento será otro de los “bienes a conservar” (entendidos como modos de conocimiento y actividades que integran el Patrimonio Etnográfico).

2.2.2.2.b) Factores de deterioro en colecciones etnográficas

En los materiales etnográficos, por su naturaleza mixta, se favorecen las causas endógenas de deterioro por contacto directo entre materiales incompatibles a largo plazo. Los artefactos se caracterizan por haber sido creados por el hombre para un uso determinado, lo cual conlleva una vida corta y determinada por ese uso. No están hechos con intención de perdurar sino para su uso inmediato y algunos son efímeros, término que emplearemos mucho asociado al Patrimonio Cinematográfico. La combinación de materiales orgánicos e inorgánicos conlleva interacción entre ellos, por lo que será habitual, por ejemplo, la corrosión de metales por proximidad a material orgánico (que al degradarse emite sustancias químicas que la producen o aceleran), y a su vez la corrosión metálica acelerará el deterioro del material orgánico (por las mismas razones).



Tanto en las cámaras fotográficas como pre-cinematográficas del s.XIX los componentes orgánicos (como maderas, telas, cueros y similares) son indispensables.

Aquí tenemos una reproducción con algunas partes reales del Museu del Cinema, Gerona.

En el Patrimonio Etnográfico, como testimonio de una manifestación humana que puede haber dejado de existir, los objetos pasaron a ser documentos del pasado (de actividades que pueden haber quedado en desuso), y como tales tienen huellas y señales del uso que han recibido. Pero estas señales no pueden superponerse al valor de uso efectivo, es decir, no pueden suponer un deterioro que impida su funcionamiento, en nuestro caso. No se trata de que toda maquinaria deba funcionar perfectamente y en todo momento; en casos de imposibilidad de recuperación material del objeto, se podrían recrear las cualidades de su funcionamiento original a través de documentación asociada o el estudio comparativo entre objetos similares. A la hora de su difusión o exhibición ese conocimiento debería poder transmitirse. Para ello existen otras opciones: reparación, restitución, reconstrucción o recreación, tanto real como virtual o simulada, según cada caso.

En todo caso, el objetivo de la conservación museológica será la eliminación de las causas de deterioro en la medida de lo posible.

Los problemas de conservación en las colecciones etnográficas derivan de dos factores principales:

- La variedad de materiales juntos y por tanto la dificultad en el establecimiento de parámetros específicos para cada pieza (sobre todo en las más sensibles) y la importancia del control y la supervisión.
- Y el conocimiento de materiales y técnicas de fabricación (lo cual dentro del Patrimonio Cinematográfico resulta más relativo, por su juventud y la gran información aportada por los fabricantes).

Cada colección concreta presentará particularidades por lo que será preciso el estudio individualizado para establecer metodologías y protocolos de actuación. En todo caso será vital la creación de un inventario con el estudio más o menos desarrollado de cada pieza, establecer su estado de conservación y necesidades inmediatas de actuación (es muy importante en casos de nuevas adquisiciones pasar la cuarentena) y recoger toda la documentación asociada que pudiera ser necesaria para el reconocimiento de la pieza. De este estudio

también se deducirán los parámetros climáticos a seguir en la exhibición y almacenamiento de los materiales.

El control del entorno climático en las colecciones etnográficas (materiales variados y entremezclados) se convierte en una norma dentro de los museos desde hace años al ser el único sistema de conservación hasta hoy instaurado como “obligatorio”. Dada la gran variedad de materiales, y por tanto de condiciones precisadas para la conservación, es imposible establecer unos parámetros absolutos que vayan más allá del sentido común y las necesidades precisas de cada colección e institución. Tomaremos los valores medios validados para el confort humano de temperatura, humedad y pureza del aire como punto de partida. En los casos en los que la pieza requiera de unas condiciones especiales, la dotaremos de un entorno adecuado. Por ejemplo, en casos de oxidación activa en materiales metálicos, es necesario mantenerlos en condiciones de H.R. baja y controlada, temperatura media-baja, niveles de acidez ambiental mínimos y aislados de materiales orgánicos susceptibles de la contaminación por óxido. Una vez superado el problema de la oxidación activa, esto es, habiendo recibido el material los tratamientos pertinentes (siguiendo el ejemplo de inhibición y estabilización del proceso metálico), podrá reincorporarse con el resto de las piezas de la colección y estar dispuesta para su exhibición.

2.2.2.2.c) Propuestas básicas para una colección “etnográfico-cinematográfica”

En las colecciones etnográficas es habitual la combinación (grupala o individual) de materiales orgánicos e inorgánicos, lo cual suele requerir el empleo de técnicas y protocolos, en algunos casos totalmente opuestos.

Con el Patrimonio Etnográfico tendremos siempre el conflicto a la hora de discernir las señales y huellas de uso eliminables o no. Teniendo en cuenta que para la maquinaria vinculada a la exhibición del Patrimonio Fílmico precisamos, en muchos casos, recuperar ese uso, la eliminación de estas huellas supone un debate solo comprensible o justificable en cada caso en particular.

En la conservación de objetos y materiales mixtos, sea cual sea su procedencia y valor cultural otorgado, será siempre precisa la actuación de un grupo multidisciplinar. El Patrimonio Cinematográfico engloba tal variedad de materiales que esta necesidad se ve acrecentada notablemente.

Disponer en un museo de un especialista en documento gráfico, imagen y sonido, tratamiento digital de la información, Patrimonio Etnográfico e Industrial, (además de conservadores, gestores, comunicadores y resto del personal) es una utopía al alcance de muy pocas instituciones a nivel mundial. Por ello, para la musealización de este tipo de Patrimonio se han de partir de estrategias fundamentadas en la ampliación continua de estudios efectuados por especialistas aunque en origen estos no estén vinculados permanentemente a las institución. Esto mismo se ve acentuado en el caso de las exposiciones temporales, sobre todo si las colecciones a exponer han sido creadas con este fin partiendo de colecciones o procedencias diversas.

La forma más conveniente de hacer efectiva y palpable esta apuesta multidisciplinar es a través de planes museológicos y proyectos de exposición. El estudio de colecciones determinará sus necesidades, con lo que una buena base previa podrá condicionar su correcta conservación a corto y medio plazo. Para prolongar esta efectividad, dentro de los planes museológicos se prestará atención al estudio multidisciplinar conservativo hecho por personal especializado de forma puntual. (No se precisa una relación de personal de trabajo fija de especialistas sino capaz de asumir responsabilidades, como consultar profesionales y seguir luego sus directrices).

Para conservar las colecciones mixtas además de conocer los materiales y usos por separado, será vital la contemplación global del conjunto (concepto de colección). Al margen quedan las necesidades conservativas específicas en casos de alteración grave del material, donde será precisa la acción directa (conservación activa o restauración). En tales casos, una de las primeras acciones a contemplar será la separación de materiales de una misma pieza para curarlos por separado.

La aplicación de técnicas de análisis científico en el estudio de estas colecciones resulta indispensable, desde las habituales radiografías hasta los microanálisis químicos. Dentro de las técnicas de análisis serán frecuentes los ensayos de envejecimiento y durabilidad, esfuerzo, comparativas experimentales o empíricas; localización e identificación de materiales (sustancias y elementos constitutivos), captación de imágenes (registro visual) de interiores y ampliación sin desmontaje (microcámaras, endoscopías, microscopías) y su transporte al diseño técnico (proyección ortogonal) por ejemplo con holografías (interferometría holográfica), etc.

En la restauración de los materiales, como en su conservación en general, será vital la documentación del proceso de intervención. En todo caso son preferibles las técnicas de limpieza mecánicas para evitar la interacción química de los materiales constitutivos (ya que toda intervención conlleva posibles riesgos y puede dejar restos). En caso de no poder completarse el proceso requerido solo con la acción mecánica, se emplearán sustancias lo más inocuas posibles (control de efectos).

La restauración de esta maquinaria debe ser consecuente y cuidadosa y no limitarse a un tratamiento de mantenimiento; por ejemplo, abrillantar el latón de dispositivos ópticos (objetivos y similares) , sin tener en cuenta las lacas opacas (propias del recubrimiento del latón y del cobre hasta 1920) dispuestas originalmente, que producirían brillos y reflejos que afectarían tanto a la captación de la imagen (filmación) como a su exhibición (proyección). Las lacas eran habituales para proteger el metal de la oxidación. Su restauración es laboriosa pero factible y en caso de haber desaparecido podemos actuar sobre el metal con técnicas actuales y luego recubrir con laca similar a la original. Recordemos que el daño de una mala intervención es muchas veces peor que la no intervención (aunque en conservación siempre se diga que lo peor que se puede hacer es no hacer nada).

La restauración de maquinaria cinematográfica debe tener como objetivo la recuperación de su uso y por tanto la filmación o proyección (para lo que fueron

construidos) o “capacidad de hacer cine”. Pero dados los riesgos que se corren será vital la documentación de todo el proceso, previa a cualquier actuación, tanto textual como audiovisual.

2.2.2.3. Conservación del patrimonio inmueble dentro del patrimonio cinematográfico: “los cines”

El concepto de Patrimonio Cinematográfico que venimos defendiendo conlleva necesariamente la revalorización del cine como sala de exhibición tradicional, así como de cualquier inmueble o espacio físico vinculable claramente a este patrimonio, y requiere someter a juicio sus cualidades como edificio o lugar histórico-artístico.

La conservación *In situ* de edificios, entendida como restauración de bienes inmuebles, está ligada históricamente a la creación de museos. Las ciudades son concebidas como “grandes museos” que albergan o contienen obras como edificios, esculturas monumentales, palacios, iglesias, puentes, etc. Es una conciencia general de revalorización o conservación del patrimonio histórico y artístico propia de la Europa pos revolucionaria del s. XVIII, y que hemos heredado de algún modo.

La adaptación de un edificio histórico en un museo es más que habitual, garantizando así la preservación de valores culturales para continentes y contenidos (uso, niveles de protección en la gestión, fondos públicos, etc). Esta musealización del inmueble se podrá hacer de forma aislada o puntual (y a su vez de forma integral o convirtiéndolos en contenedores de una colección añadida), o dentro de las políticas de protección y revalorización territorial.

Los estatutos del ICOM¹⁴² aprobados en la 16ª asamblea (La Haya, 1989) y modificados en las 18ª (Noruega, 1995) y 20ª (Barcelona, 2001) asambleas, amplían la definición de museo comprendiendo otras instituciones (más allá

¹⁴² Véase el apartado relacionado (estatutos ICOM 2007) en la documentación anexa como complemento.

del museo tradicional) siéndolo también “los sitios y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos y los sitios y monumentos históricos de carácter museológico, que adquieran, conserven y difundan la prueba material de los pueblos y su entorno; (...)los centros culturales y demás entidades que faciliten la conservación, la continuación y la gestión de bienes patrimoniales materiales o inmateriales (...)”. Esta categoría abierta y el continuo crecimiento del concepto de museo, nos lleva a que “cualquier” inmueble puede ser considerado museo siempre que se justifiquen sus valores museísticos. Y, al mismo tiempo, se establecen clasificaciones para los diversos espacios expositivos.

La musealización podrá manifestarse con la creación de un museo propiamente dicho o con el tratamiento museográfico como centro de interpretación o sala de exposición, o simplemente como la “sacralización del edificio y congelación de su estado físico” dentro de una concepción más estética que institucional. En todo caso, generalmente conlleva una intervención física asociada que podríamos denominar “recuperación” y que parte de retomar los valores para la cultura del inmueble (tomar conciencia de ellos) a través de la intervención arquitectónica. La conservación de un cine o de cualquier otro inmueble vinculado al Patrimonio Cinematográfico entraría dentro de las políticas culturales territoriales (declaraciones como BIC, inclusión en planes especiales, etc.) saliendo de nuestro alcance, pero hemos de ser conscientes de su existencia.

2.2.2.3.a) La desaparición de cines en España

Solo en 2007 se cerraron once cines en Madrid capital: Bilbao, Azul, Minicines, Aragón, Alcalá Multicines, Cristal, Cine Estudio Bogart, Cinema España, Novedades, Luna y Beulliure (de muy distinta antigüedad y tipología arquitectónica, así como valor histórico y cultural). Luego vinieron Tívoli, Sala Fuencarral y la transformación del Alexandra en un hotel, y se cerraron dos clásicos ubicados en la Gran Vía: el Avenida de 1926 y El Palacio de la Música

de 1928. Ello fue debido, en parte, al previo acuerdo llevado entre la CEIM¹⁴³ y el Ayuntamiento de Madrid, y propuesto por la Secies,¹⁴⁴ desde años antes, para modificar el Plan General de Ordenación Urbana que permitía el cambio de uso en edificios y locales vinculados a la exhibición cinematográfica.

En los años sucesivos siguieron desapareciendo cines, pero la mentalidad de la población denotaba una preocupación generalizada por la desaparición de estos edificios “históricos y culturales”. Desde 2007 y ante la avalancha de “cierres” (aunque algunos ya estaban cerrados tiempo atrás de manera extraoficial), propiciada por el cambio en la normativa municipal sobre los posibles usos que se les podía dar a estos edificios, aparecen (o se hacen más visibles) iniciativas como el *Manifiesto ciudadano para salvar los cines*. Actualmente, podemos seguir los logros de este movimiento ciudadano en “salvemosloscines.com”,¹⁴⁵ donde se nos informa del nuevo uso otorgado a tales edificios o si se ha efectuado la destrucción física del inmueble.

En “cines olvidados”¹⁴⁶ se realiza un recorrido similar por los cines de Barcelona, coincidiendo en el amor por el antiguo cine y la preocupación por perder parte de nuestro Patrimonio Cultural. En el propio Facebook podemos encontrar plataformas como “salvemos al cine central de Cartagena (España)” donde intentan transmitir este mensaje y se ofrece información sobre el inmueble. En definitiva, las nuevas formas de comunicación y las redes sociales también tienen espacio para la protección del Patrimonio y su puesta en valor. Pero ¿dónde termina la nostalgia propiamente dicha y comienza la valoración real de estos edificios como elementos patrimoniales dignos de los más elevados niveles de protección patrimonial?.

Ha habido proyectos de gran movilidad social y económica, como el presentado por APUDEPA (Asociación para la Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés) para la catalogación y conveniente protección de los cines históricos situados en pleno centro de Zaragoza. Presentado este ante la

¹⁴³ Confederación Empresarial de Madrid_CEOE.

¹⁴⁴ Sociedad de empresario de Cine en España.

¹⁴⁵ <http://salvemosloscines.blogspot.com/> [última consulta enero 2013]

¹⁴⁶ <http://cines-olvidados.blogspot.com/> [última comprobación enero de 2013]

Diputación General de Aragón en julio de 2008.¹⁴⁷ Esta asociación denunciaba la falta de atención hacia estos inmuebles por parte de las instituciones públicas. Su intención básicamente consistía en la inclusión en las figuras administrativas y de gestión cultural de los no catalogados y la catalogación como BIC de algunos de ellos (dada su relevancia). Algunos de estos cines se incluían en los planes de catalogación urbana sin concretar su valor patrimonial y sin poseer los niveles de protección que comprendiesen su función específica u otras necesidades propias de su tipología arquitectónica.

Hace tres décadas con la llegada masiva y extensiva de las multisalas se comenzó a descuidar la tipología del cine como edificio. Generalmente ubicado en el centro y de carácter emblemático, no resulta difícil para el público general identificarlo como edificio histórico; y como tal, está vinculado a la generalizada desertización de los Centros Históricos (que no sólo afecta al cine), que van quedando abandonados. En principio, parecía que la tipología del Cine tradicional “de gran sala” desaparecía por no adecuarse a las demandas del público masivo, como si su función o uso hubiera quedado anticuada ante la necesidad de aumentar las proyecciones e instalaciones (en definitiva, la oferta). Pero hoy día la tipología del multicine también está desapareciendo de los núcleos urbanos más antiguos y tradicionales... ¿por qué? ¿Acaso esta “nueva” tipología no se adecuaba a lo que actualmente sigue siendo el Cine?.¹⁴⁸

La protección del Cine como inmuebles apela, en sentido general, a su “musealización”. Pero esa musealización es muchas veces (mal) comprendida

¹⁴⁷ En fecha de entrega de este texto (primavera de 2013), aún no habían habido novedades al respecto.

¹⁴⁸ Siguiendo el periódico digital “lasprovincias.es”, encontramos la siguiente noticia: “Los cines del Mercado de Campanar se funden a negro” (del 28 de abril 2011). Trata sobre el cierre de salas modernas (con solo 7 años de antigüedad, funcionando desde septiembre de 2004) de la empresa UGC Ciné Cité. Con el cierre, atribuido a motivos empresariales sin determinar, dejan más de 50 personas sin empleo. Pero tienen una ubicación céntrica como el típico “cine de barrio” (lo dice el periodista autor del artículo) en un centro comercial que no funciona bien. Ello nos indica que la ubicación no siempre es determinante para el funcionamiento de las salas de cine, sino más bien su interacción y relación con la población que hace uso de ellas. Ese uso también viene condicionado por las estrategias comerciales de los propietarios y las expectativas de negocio, como en cualquier otra iniciativa empresarial. Cualquier estudio de mercado previo debería haber determinado la expectativa de éxito, más fiable a corto plazo. Sin más datos sobre este caso concreto, el corto funcionamiento de estas multisalas nos resulta sorprendentes.

como una forma de protección del Patrimonio Cultural que “congela” cualquier tipo de acción destructiva para mantenerlo inalterable en el tiempo, una utopía inalcanzable. Musealizar el cine (el edificio) no implica necesariamente convertirlo en un museo, ni todo museo de Cine precisa estar ubicado en un antiguo cine para gozar plenamente de significado. Y al margen del edificio como contenedor, también tendremos el problema del contenido inherente a su estructura y función. Nos interesa protegerlo como edificio histórico, si bien su valor está asociado con el concepto de Patrimonio Cinematográfico.

2.2.2.3.b) Protección y conservación de Bienes Inmuebles

Para la protección del Cine como edificio patrimonial hemos de demostrar unos valores en esta edificación que lo hagan digno de ser considerado representante de la manifestación cultural a la que haga referencia, en este caso al Patrimonio Cinematográfico. Dicho así, todo cine es representante del “Cine” por su propia función, pero habrá cines que no podamos proteger apelando a las máximas figuras de protección por su deteriorado estado o por la ausencia de valores culturales reales más allá de la simple exhibición cinematográfica. Nuestro primer paso será definir el bien patrimonial como tal, de forma honesta, ya que no toda sala de exhibición cinematográfica debe ser, por ello, automáticamente considerada como edificio histórico.

En las leyes de Patrimonio Cultural existen diversas figuras que se refieren a diferentes tipos de edificaciones en función a sus cualidades arquitectónicas y al valor cultural que soportan. El inventario recoge los bienes, los incluye en una lista. El catálogo da un paso más, estudiando y analizando (descubriendo) los componentes del inventario. Por ello el inventario es nuestro primer paso pero no nuestro objetivo, ya que sólo con la catalogación efectiva se consigue un mínimo nivel de protección. Queremos el reconocimiento e integración total dentro de las estructuras de gestión y tutela del Patrimonio Cultural.

El principal modo de conservación será el reconocimiento como Patrimonio Cultural, lo cual conlleva la adhesión a figuras de protección adecuadas a su

tipología, ubicación, valor histórico y económico (en lo referente al concepto de ruina) dentro de los planes de protección y ordenación. Una vez reconocido el Cine como Edificio Histórico deberá seguir las normas generales de protección y conservación del Patrimonio Inmueble. Así, las obras que alteran la configuración arquitectónica de un edificio preexistente pueden ser de ampliación, modificación, reforma y rehabilitación.

Uno de los pasos principales será la determinación de su estado físico, lo cual condicionará los tipos de intervención que podremos y debemos realizar sobre el inmueble. Las leyes y su relación con la rehabilitación (art. 247 de la Ley del Suelo General) definen como:

- *Ruina física o técnica* cuando el edificio presenta un agotamiento generalizado de los elementos estructurales fundamentales.
- *Ruina económica* cuando el coste de la recuperación supera el 50% de su valor en tasación del edificio.
- *Ruina urbanística* cuando el edificio precisa obras que no pueden ser autorizadas al encontrarse en situación fuera de ordenación.

Dentro de los parámetros económicos de rehabilitación, restauración y mantenimiento existen varios factores y distintos valores a tener en cuenta:

- valor de mercado: se trata del “precio habitual o normal con renuncia a la especulación o ganancia extraordinaria”
- valor funcional o de uso: se refiere a la capacidad de construcción para satisfacer nuestras necesidades (originales o proyectables)
- valor en venta
- valor intrínseco (materiales)
- valor de reposición (lo que obtendríamos después de la reforma)

Recordemos que los costes medios por metro cuadrado de rehabilitación están en torno al 20% superior que el costo en nueva obra en inmuebles semejantes. Por ello, la rehabilitación no siempre será la opción más adecuada, ya que debe ser proporcional a la rentabilidad (económica y funcional) del edificio resultante. El término rehabilitación implica que la obra después de restaurada

(recuperación física) debe cobrar una función o uso “cultural” preferentemente aquel que le da valor originalmente como Patrimonio.

Para realizar un proyecto de rehabilitación se precisa de un diagnóstico previo (que incluye las estimaciones económicas) e informes periciales sobre el estado de la construcción. El proceso de rehabilitación o recuperación de un edificio histórico se compone desde el punto de vista técnico o arquitectónico de las siguientes fases: análisis previos, diagnóstico, proyecto técnico, ejecución de la obra y mantenimiento. La documentación técnica del proyecto y de las fases de ejecución conllevan la redacción de diversas memorias y pliegos de condiciones. Para llegar a un diagnóstico del estado físico del inmueble se recurre a la instrumentación científica y técnica de análisis de los materiales y parámetros estructurales. Para la valoración histórico-artística influyen tanto el estado de conservación como los datos técnicos del inmueble.

La conservación de materiales arquitectónicos queda fuera de nuestro alcance en este texto. Quedará en manos de los técnicos especializados que realicen los proyectos pertinentes en cada caso particular. Nosotros nos limitaremos a reflexionar sobre su conservación desde el punto de vista conceptual como cualquier bien inmueble integrante del Patrimonio Cultural. Toda documentación técnica gráfica referente al cine como inmueble (planos, dibujos de proyecto, alzados, etc.) podrá adquirir consideración de Patrimonio Cinematográfico (documental) si su relevancia para el hecho cinematográfico queda demostrada. Por ejemplo, la planimetría de un cine hoy desaparecido es el único y último testigo/testimonio de su existencia.

La reutilización de edificios históricos es parte habitual de los actuales planes de desarrollo sostenible, donde desarrollo cultural y social van de la mano (o deben hacerlo). Territorio, sociedad y cultura se aúnan en las nuevas políticas culturales, donde la herencia cultural es el motor de desarrollo. Pero protección del Patrimonio y animación sociocultural deben ir más allá, esto es, la dinamización debe supeditarse a la conservación no tanto física como de los valores patrimoniales.

En arquitectura se maneja actualmente el concepto de gentrificación o revalorización de los centros históricos que los convierten en “museos”, es decir, ocupación de zonas históricas para oficinas, locales comerciales, ocio y turismo, que conlleva una expulsión de la población residente. (Puede ser negativo o positivo visto como una “reocupación de un espacio previamente abandonado”). Es una actitud opuesta (en respuesta) al anterior progresivo abandono de los centros históricos. El cine “antiguo” posee unas cualidades que lo hacen óptimo para este tipo de actividades de recuperación de centros históricos, ya que sin perder su función primigenia se adecuaría a las actividades propias de la gentrificación.

En este caso hablamos de una tipología edilicia que puede presentar muchas variantes, pero todas ellas adecuadas para su reutilización como espacio cultural: su ubicación más o menos céntrica y siempre accesible, su capacidad para acoger gran público, etc... Se trata de edificios independientes, pero cuya recuperación puede afectar positivamente a todo el entorno en dimensiones económicas, urbanísticas y sociales; hablamos pues de regeneración. Cualquier intento de recuperación de un edificio histórico debe acometerse desde la perspectiva integradora, estudiando su potencial real y vinculándose a su entorno, dentro de una actuación planificada.

Una de las mayores dificultades para la protección de estos edificios históricos es la adaptación a las nuevas tecnologías y necesidades del público (principalmente por las canalizaciones eléctricas y sistemas de seguridad, redes de comunicación, usos sanitarios, etc.). Por ello consideramos imprescindible la adaptación a estas nuevas exigencias para la adecuación de uso, más allá de lo que sería una “musealización total del edificio” que no permitiese modificar sus cualidades básicas.

Pero no tendrán igual importancia las intervenciones en distintas partes o áreas del edificio: el palco, la sala de proyección, el hall... son zonas de acceso al público que configuran su imagen tanto o más que la fachada. También hay zonas como los aseos que podrán ser modificadas sin tanto “problema” en pos de las nuevas necesidades. También hay zonas internas (archivos, oficinas,

despachos, sala de operadores, etc) que precisan adaptarse necesariamente en función a las nuevas tecnologías aún manteniendo su estructura básica. Pero no será el acceso al público lo que determine sus necesidades de adaptación, sino su función que ante todo debe cumplirse; estos espacios deben ser útiles

Pero de nada servirá recuperar un edificio y/o su uso si no creamos una serie de protocolos para su posterior mantenimiento. Dentro de los factores de deterioro más habituales en bienes inmuebles hemos de mencionar los siguientes:

- ambientales: clima (interior y exterior), temperatura, humedad y fluctuaciones del agua en todos sus estados, fenómenos atmosféricos...; contaminación (generalmente desde el exterior); agentes biológicos; etc...
- antrópicos: abandono, mal uso, destrucción premeditada y vandalismo, restauraciones y actuaciones inapropiadas, etc...
- estructurales y materiales, propios de su naturaleza material: autodeterioro, desgaste, interacción, etc...

Por tanto, las medidas de conservación preventiva deberán también aplicarse al cuidado de los edificios considerados culturales. En la musealización de este tipo de bienes, el contenedor precisará los mismos cuidados y atenciones que el contenido, ya que forman una unidad indivisible.

2.2.2.3.c) Entonces... ¿qué hacer con nuestros cines?. Propuestas de actuación y recomendaciones

Sería muy pretencioso querer dar una guía sobre los procedimientos a seguir en la conservación de cines antiguos o históricos de forma tajante y exhaustiva. Además, iríamos en contra de una de nuestras máximas en este texto: el estudio individualizado de cada caso concreto. Sin embargo, no podemos más que reflejar algunos de los métodos generales de protección del Patrimonio

Inmueble que se adecuan al tipo de bienes que estamos intentando proteger y conservar.

Pretender la musealización del edificio, para que quede intacto física y funcionalmente es como querer detener el tiempo. Para que el cine recupere su función hoy día se hace imprescindible una mínima intervención, que en muchos casos supone una transformación física importante de los espacios; pero musealizarlo sin recuperar esa función sería una contradicción (no se puede imaginar un museo del cine ubicado en un antiguo cine y que no tenga proyecciones de algún tipo).

Serán habituales las “musealizaciones parciales”, esto es, el afán por dejar intactas ciertas partes del edificio (estructurales o decorativas) que retomen su personalidad y carácter en contraposición con la necesaria intervención renovadora y actualizadora de las infraestructuras necesarias para su funcionamiento. Una actuación habitual es la creación de pequeñas salas de exposición sobre la propia vida del inmueble. Es como crear un pequeño museo dentro del cine y sobre sí mismo. Pero el cine, como edificio histórico, no necesita ser considerado museo en sí para obtener protección patrimonial.

Tampoco será necesario convertirlos en filmotecas, dotándolos de un archivo fílmico propio, ya que ello implicaría una inversión económica (tanto de creación de infraestructuras como de personal y labores de mantenimiento) que, en la inmensa mayoría de los casos, no se podría sobrellevar.

Las rehabilitaciones, medida teóricamente ideal para este tipo de inmuebles, no siempre resultan las más adecuadas por lo costoso y complicado del proceso. El cine Los Ángeles de Güimar (Tenerife) lleva “en proceso” de rehabilitación más de 15 años, para recuperar el antiguo espacio con capacidad para 300 personas. Se quiere conservar la fachada original de 1926 y dejar el interior preparado para acoger cualquier acto cultural, incluyendo este cine dentro de la Red Cultural de Tenerife (con financiación pública del Ayuntamiento y Cabildo de Tenerife). Este proyecto aparentemente ideal, ha resultado tan complicado y económicamente costoso, que lo único que

podemos es considerarlo un logro desde el punto de vista de la conservación del Patrimonio Cultural al no ser abandonado.

Como ejemplos de “cine recuperado” en funcionamiento tenemos el Cine Dorè o el Cine París, ambos en Madrid. El primero vemos que pertenece, como una de sus sedes, a la Filmoteca Nacional, siendo su principal sala de exhibición cinematográfica y realización de otras actividades vinculadas a las labores de la filmoteca. El segundo ejemplo, supone la recuperación del “cine familiar” dentro del proyecto de Carlos Jiménez para crear un museo de cine en todos los sentidos. Actualmente es la sede donde se ubica la colección visitable, haciendo las veces de “museo”, si bien ha recuperado parte de su función original exhibiendo películas, aunque no regularmente.

Igual que hemos planteado la reutilización de cines como edificios históricos, podemos hacerlo con otros inmuebles vinculándolos al hecho cinematográfico. En 1930 se puso en marcha el que sería el primer complejo cinematográfico español, los Estudios Orphea, coincidiendo con la clausura de la Exposición Universal de Barcelona de 1929 reutilizando el Pabellón de la Química. Es un claro ejemplo de la actitud de reutilización del Patrimonio y de gestión de recursos. Fue uno de los primeros estudios cinematográficos de España hasta destruirse en un incendio en 1962, el primero sonoro según Navarrete,¹⁴⁹ y hasta día de hoy el más longevo; desde 1932 hasta la Guerra Civil se habían montado 14 estudios en lo que fue el inicio de la industria cinematográfica en nuestro país y este será el único superviviente de (y durante) ese periodo.

Sin embargo, como vimos en el apartado dedicado a las instituciones vinculadas al Patrimonio Cinematográfico, la “musealización *in situ*” es el medio de protección y puesta en valor que predomina para la conservación (de algún modo) de estos inmuebles.

¹⁴⁹ NAVARRETE-GALIANO, Ramón “80 años de los estudios Orphea. Reutilización de una exposición Universal” en Libros básicos en la historia del campo iberoamericano de estudios en Comunicación, nº 75, febrero-abril de 2011.



La destrucción del Patrimonio Cinematográfico comienza por no comprenderlo como parte del legado cultural a proteger. Aquí reflejamos parte de las movilizaciones realizadas ante la controvertida privatización y desarticulación de los históricos estudios CINECITTÀ, en Italia.

2.2.3. Conservación preventiva en museos

2.2.3.1. Criterios y objetivos de la conservación preventiva

¿Cómo evaluamos la conservación en un museo? Deberíamos partir de la descripción general del inmueble, tanto exterior como interiormente (zonas tanto de exposición como de almacenaje), así como conocer el estado de conservación previo de las colecciones. Ello nos hablará de futuros posibles problemas y nos podemos anticipar a ellos, o nos llevará a la actuación directa e inmediata si ello fuera necesario. Además, cualquier interacción de los bienes con las actividades cotidianas del museo (difusión, investigación, etc.) deben tener en cuenta las necesidades de conservación responsable de dichos bienes.

Por medio de la investigación científica podemos identificar amenazas, cualificar los riesgos, identificar medios eficientes (según coste o dificultad) y evaluarlos, y desarrollar métodos para eliminar, reducir y prever problemas de conservación y preservación.

Partamos de la definición de conservación preventiva como cualquier medida encaminada a evitar o reducir las causas de daños potenciales. El concepto de Conservación Preventiva nos lleva a la preservación no sólo del objeto individual en sí sino a la creación de colecciones de los mismos, de las cuales hablaremos más adelante. Con ello, junto a la necesidad de creación de programas específicos, en los que priman el estudio del entorno (factores

Dentro de la conservación preventiva hay un gran protagonista que, por desgracia, suele quedar “olvidado” a la hora de la intervención curativa, de pasar del planeamiento a la acción real. Nos referimos al tema de las catástrofes. Cuando hablamos de casos de origen antrópico, como guerras y conflictos armados, serán las fuerzas de seguridad propias del museo las primeras responsables, si bien pueden estar apoyadas y asesoradas por fuerzas de protección externas que se sumen a la protección del museo de forma puntual. En todo caso, evitar el “ataque” será siempre la opción prioritaria, al margen de las consecuencias que posteriormente puedan desencadenarse.

Cuando la catástrofe viene originada por un desastre natural, el origen suele ser impredecible, pero generalmente hace más daño la ineficacia de la actuación humana que el suceso en sí. Una reacción de choque rápida y controlada para evitar un mal mayor sería lo deseable: frenar las causas es siempre nuestro primer objetivo. Pero es muy poco frecuente que el personal del museo o exposición esté realmente cualificado para ello, quedando todo en el buen juicio y sentido común de los intervinientes.

Para evitar esto, se insiste en que cada institución sea responsable de dotar de las pertinentes medidas de seguridad, control y sistemas paliativos, así como de la formación de su personal. Para la creación de un plan de emergencias particularizado de cada institución o Plan de Autoprotección, una herramienta básica es la *Guía para un Plan de Protección de Colecciones ante emergencias* (GPPCE).* Se ampara en el Real Decreto 393/2007, de 23 de marzo, que aprueba la “Norma básica de Autoprotección de los centros, establecimientos y dependencias dedicadas a actividades que puedan dar origen a situaciones de emergencias”.

* GPPCE: *Guía un Plan de Protección de colecciones ante emergencias*. Comisión para PPCE. MCU, 2008. (Acceso on line en www.mcu.es).

ambientales), incluiremos el establecimiento de prioridades y rentabilización de recursos. La Conservación Preventiva es más una actitud que un protocolo definido o prefijado, si bien tiene unos pilares conocidos, y se orienta en la preservación del Patrimonio Cultural en general, sea cual sea su naturaleza física o conceptual.

Existen recomendaciones internacionales para la Conservación Preventiva, pero nunca pueden aplicarse de forma sistemática, sino tras el estudio individualizado de cada caso. Incluso cada institución, a pesar de poseer un "hábeas teórico" o manual de actuación que conozca sus colecciones y posibilidades, deberá saber adaptarse a imprevistos o situaciones anormales y específicas en caso de que los bienes así lo requieran.

Cuando definimos un plan de conservación preventiva para un museo, este debe adaptarse a las características de las colecciones (fundamentado en el estudio individualizado y profundo), formar e implicar a todo el personal relacionable y disponer de presupuestos reales para ello (adecuándose a los medios disponibles). Existen una serie de estrategias básicas en un plan que contemple ordenar y controlar tanto lo expuesto como lo almacenado, saber identificar materiales constitutivos (tanto en piezas como en el museo en sí), restaurar o paliar los daños anteriores (restauración curativa), establecer un proyecto definido y tangible de conservación preventiva, vincularlo a los medios y sistemas de difusión y basarse en la investigación e interpretación.

Los principales factores de deterioro de las colecciones de un museo son medioambientales, de iluminación, seguridad, de origen biológico y de origen antrópico (manipulación, embalaje, transporte y seguridad), al margen de cualquier factor accidental. Estos también pueden ser paliados con una seria estrategia de prevención, si bien nunca podremos saber su momento de aparición ni los estragos que pueda causar una catástrofe.

En lo referente al medio ambiente del museo (su microclima) debemos conocer la reacción de los diversos materiales constituyentes de las colecciones ante los parámetros de humedad y temperatura y distinguir las zonas climáticas del edificio. No debemos dar por hecho la validez de las medidas o recomendaciones estándar o generales, sino practicar el estudio individualizado. Para hacerlo efectivo debemos realizar mediciones periódicas con medidores específicos, algunos dispuestos de forma permanente como parte de las instalaciones, otros dispuestos de modo puntual para un estudio más exhaustivo. Para mantener el control climático hemos de evitar fluctuaciones en las medidas o parámetros establecidos, que variarán según el número de vigilantes, encendido de luces, limpieza y movimientos de piezas, cambios naturales (variaciones día-noche o estacionales), incidencias o filtraciones de temperatura, humedad y radiación solar, entre otros.

Para controlar la iluminación también hemos de conocer los materiales tanto de las colecciones como de nuestras propias instalaciones. Hemos de compaginar las necesidades de conservación con el confort (en este caso visual) de los visitantes, haciéndolos compatibles con las necesidades expositivas en función a las áreas y horarios de visita. El control y la medición periódica de los parámetros lumínicos también será muy aconsejable.

Con respecto a los agentes biológicos, también será de vital importancia el conocimiento de los materiales constitutivos tanto de colecciones como de las propias instalaciones del museo, así como sus historiales previos en relación a la actividad biológica. La inspección periódica (programada) de colecciones expuestas o no, instalaciones, edificio y entorno, es uno de los factores más decisivos a la hora de la prevención pero a menudo más olvidados en la práctica. A menudo nos limitamos a la acción directa en respuesta a un ataque detectado (plaga o infestación) bien a nivel de piezas bien a nivel de

instalaciones, pero ello debería ser la base para crear futuras estrategias de prevención.



Esto es lo que encontramos habitualmente en museos y exposiciones del Cine primigenio: colecciones de materiales de gran fragilidad y materialidad variable, que suponen un reto no solo para nuestra creatividad expositiva, sino también en lo referente a su correcta conservación. Exposición *Ilusión y movimiento*, RETROBACK, Granada, 2012.

Respecto a los sistemas de seguridad, la planificación también será la herramienta vital de la prevención. La creación de planes específicos, realizados por profesionales externos y especializados y siguiendo unas normativas preestablecidas por ley, garantizan el cumplimiento de unas normas conocidas por todos y de fácil accesibilidad tanto para trabajadores como para público visitante de nuestras instalaciones.

La manipulación de las piezas y colecciones debe distinguir entre las acciones diarias o cotidianas y las excepcionales o puntuales, sólo realizadas por personal especializado y formado para ello, en continua supervisión en cada cambio de estado o ubicación. La planificación previa a cualquier intervención también será un arma imprescindible para la conservación preventiva; planificar cualquier movimiento con precisión evitará muchos inconvenientes, imprevistos y accidentes.

Dentro de la conservación preventiva es muy importante delimitar las competencias y responsabilidades de cada integrante del personal (habituales o excepcionales) y del público, como ya hemos mencionado. Ello implica la evolución continua en los conocimientos y formación del personal, y estar mentalizados en la adopción de nuevas normas, establecidas como conclusiones de estudios realizados por especialistas ajenos a nuestra institución. Nuevamente vemos que se trata de un trabajo multidisciplinar que requiere de continuas “ayudas exteriores”, pero no por ello nuestra institución permanece inactiva, sino que se amolda a modos de trabajo especializados en función a nuestras necesidades.

A la hora de su difusión y puesta en conocimiento del público, la comunidad de cinéfilos está de acuerdo en preferir el formato original, pero no podemos garantizar su conservación por motivos técnicos; no es falta de criterios sino de recursos o medios. El tema del cambio de formato se ha visto tratado en un apartado específico dada su complejidad. Recordemos que la propia proyección supone un proceso de deterioro, así como su reproducción (lo cual es válido para todo el Patrimonio Documental) en fotocopias, microfilmaciones, etc... Decidir las medidas a adoptar en cada caso, con respecto a la exhibición de originales o copias, será todo un ejercicio que ponga a prueba la ética profesional.

En definitiva, en la puesta en valor nunca hemos de olvidar la importancia de la conservación del material, y sobre todo de la esencia conceptual, por encima

de ciertos “lujos” que puedan pedirnos las actividades de difusión. El cine no tiene fecha de caducidad, pero su soporte si.

2.2.3.2. Agentes de deterioro del Patrimonio Cultural

Consideramos agentes de deterioro a todos aquellos factores que pueden causar un daño (de diferente magnitud y reversibilidad) sobre cualquier bien patrimonial, sea cual sea su naturaleza material y valor cultural. Estos agentes provienen generalmente del entorno inmediato de las piezas, por lo que será en gran parte controlable por los conservadores. Recordemos que existen también causas de deterioro material que no se deben al entorno, sino a las propias cualidades del bien como su naturaleza material (que puede tender a la autodegradación, algo muy habitual sobre todo en materiales orgánicos).

Para la protección preventiva de todo Bien Cultural, el control de ese entorno será la máxima a seguir. El museo se convierte, por tanto, en un entorno que debemos adecuar a las necesidades de nuestras colecciones para su correcta preservación.

2.2.3.2.a) El clima

Cada museo posee un microclima, unas condiciones climatológicas particulares, que nosotros podemos y debemos controlar, y por tanto es artificial en tanto es creado o modificado por el hombre. Este se ve afectado por la temperatura, la humedad, la radiación lumínica, la actividad química y biológica, el polvo y la contaminación atmosférica en general, interaccionando unos factores con otros¹⁵⁰. Decir que “todo afecta” conlleva la necesaria

¹⁵⁰ Hablaremos de la acción de la iluminación y los agentes biológicos en apartados específicos, dada su complejidad y relevancia.

actuación multidisciplinar para el control climático total y responsable. El diseño de un sistema de climatización es una especie de quimera, ya que al margen de las condiciones ambientales habría que tener en cuenta la interacción con el público visitante, los sistemas de exposición y almacenaje (vitrinas, armarios, etc.), las condiciones de las piezas que integran la colección... Y si insistíamos en que no existen cánones fijos a seguir, lo más importante será evitar los cambios bruscos en cualquiera de los parámetros.

El clima afecta a cada material de una determinada manera, diferenciando primordialmente su sensibilidad entre materiales orgánicos (papel, cuero, tejidos, madera,...) e inorgánicos (metal, piedras, cerámicas, vidrios,...). Sin embargo, la mayoría de las colecciones, sobre todo las etnográficas o mixtas (como será habitualmente nuestro caso), poseen diversos tipos de materiales (incluso dentro de una misma pieza), por lo que tomaremos como referencia la de los materiales más sensibles y por tanto susceptibles de deterioro.

2.2.3.2.b) El aire

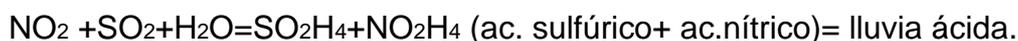
Todos los factores o parámetros que componen el aire se pueden definir, como vapor de agua (H.R.) y entalpía o calor. Ello implica que el aire tiene unas condiciones termodinámicas que podemos medir. Sus efectos térmicos afectan tanto a personas como a los bienes culturales. La climatización implica calefacción, refrigeración, control de la humedad, cierta calidad del aire y control de impactos ambientales.

El aire está compuesto por distintos gases y cada uno de ellos influye de diferente manera en los materiales de nuestra colección a proteger:

- El oxígeno (O_2) crea reacciones de oxidación y si interrelaciona con la luz puede crear reacciones de foto-oxidación que alteran física y químicamente los materiales.
- El ozono (O_3) también es muy oxidante y puede ser de origen natural, como el procedente de la tierra mojada, o de origen artificial, como el procedente de las máquinas del museo.
- El dióxido de carbono (CO_2) con la humedad se convierte en ácido carbónico y ataca especialmente y sobre todo a materiales calcáreos (esto es, que contienen carbonato cálcico).
- El hidrógeno (H) si aparece como hidrógeno sulfurado (en la polución) reaccionará sobre los metales creando sulfuros (la plata se ennegrece, por ejemplo).
- El dióxido de azufre (SO_2) presente también en la polución, con la humedad se convierte en ácido sulfúrico que ataca materiales orgánicos e inorgánicos salvajemente. Es lo que normalmente denominamos lluvia ácida. Cuando se oxida producen sulfatos o sales.
- El óxido de nitrógeno (NO_2) con agua se transforma en ácido nítrico que también resulta altamente corrosivo.
- El radón emitido por las luces y maquinarias acelera la foto-oxidación y la acción de radiaciones varias.

La contaminación atmosférica se refiere tanto a contaminantes gaseosos como a partículas suspendidas en esos gases. Dentro de los contaminantes del aire más habituales están, además de los que hemos visto como componentes habituales del aire en sí, los gases de la basura, productos de combustión, formaldehídos, compuestos orgánicos volátiles, gases metabólicos, microorganismos suspendidos, polvo y electricidad estática.

Los gases derivados de la combustión de sustancias combustibles son los principales responsables de los que denominamos contaminación gaseosa: el dióxido de azufre, el sulfuro de hidrógeno y el dióxido de nitrógeno en combinación con la humedad del aire, forman ácidos dañinos para el Patrimonio Cultural en general. Recordemos que:



El ozono es un gran oxidante y como tal afecta principalmente a todos los materiales orgánicos. Llega a los museos, filmotecas y bibliotecas como resultante de la unión de la luz solar con el dióxido de nitrógeno y desde los sistemas de filtración electrostáticos utilizados en sistemas de aire acondicionado, máquinas fotocopiadoras electrostáticas y otros aparatos habituales y necesarios en nuestras instituciones.

El aire también puede aportar pequeñas partículas (entre 0´1 y 15 micras) que en lenguaje coloquial denominamos “polvo” pero que hemos de identificar, ya que no solo pueden atacar químicamente sino también ser abrasivas (degradación física) o servir de caldo de cultivo para agentes biológicos o retención de humedad. Será importante conocer también el entorno del museo para detectar las posibles fuentes emisoras de humos (partículas en suspensión) de todo tipo: degradación de materiales inestables, combustión, etc. El polvo es higroscópico y esta tendencia a atraer el agua puede incentivar el crecimiento de hongos, así como también aumentar la capacidad de corrosión de las sales, hidrólisis, y la liberación de ácidos.

2.2.3.2.c) La temperatura

Otra de las cualidades del aire será la entampía o interacción y variabilidad de sus cualidades en función de la temperatura. Dentro del factor temperatura,

será muy importante conocer las oscilaciones previsibles: diarias, estacionales y ocasionales. Para las salas de exposiciones podemos seguir como valor orientativo los parámetros del confort humano, entre 18 y 20° C cuando no haya ninguna otra indicación que lo contradiga. En todo caso, la diferencia entre las temperaturas interior y exterior del inmueble contenedor deberían estar correlacionadas, para que en caso de romperse la cadena de control la oscilación sea menos brusca. Los cambios de temperatura entre climas de diversos museos puede ser abrumadora, aún en los casos donde se dispongan de más cuidados y medios.

En las áreas de reserva atenderemos más a las necesidades de los materiales concretos a cuidar. En nuestro caso, la existencia de salas refrigeradas (congeladores, secaderos y otras estancias con condiciones ambientales especiales) será habitual, donde temperatura y humedad están íntimamente relacionadas y cuyos parámetros se han de controlar en paralelo, de modo que cada material debe su comportamiento a la interrelación entre ambos parámetros. Pongamos un ejemplo, para la conservación de fotografías en color, y por tanto del film (que recordemos es uno de nuestros principales bienes a proteger), se recomienda que sea “congelada” a 5° C aproximadamente con una H.R. del 40-50%, aunque no se recomienda la congelación en seco. Progresivamente podremos aumentarla a 8°, 10°, o 15° C si precisamos disminuir los parámetros de H.R. por necesidades de la colección o adecuación a nuestras instalaciones.

Para conocer los valores recomendables partimos del conocimiento del material constitutivo de la pieza y obra, de las técnicas de fabricación y montaje de las mismas, de las alteraciones observables (deterioros posibles) y de la historia climática de la colección (condiciones ambientales anteriores). Por ello, tanto para curar daños como para prevenirlos hemos de partir del estudio individualizado.

2.2.3.2.d) La humedad

El agua como agente de deterioro en Bienes Culturales puede aparecer en los tres estados de la materia incluso dentro de un museo, si bien suele estar en estado gaseoso como HR, componente del aire. De este modo vendrá condicionada por los niveles de temperatura, y al aumentar esta disminuye la HR y al aumentar la HR disminuye la temperatura. El comportamiento de cada material con respecto a la HR es diverso. Entre sus cualidades (de cada material y que condicionan esta relación con la humedad) debemos mencionar la condensación y saturación, porosidad y higroscopicidad.

La HR es la relación en porcentaje (%) entre la cantidad de vapor de agua contenida en el aire y el valor de saturación a determinada temperatura. Así $HR = HA/S \times 100$, donde HA es la humedad absoluta (gr. de agua en ambiente) y S la saturación.

La saturación es el volumen máximo de agua en un volumen de aire determinado, y depende de la temperatura ambiental de forma proporcional, de modo que para 1m³ de aire a 30° C corresponden 31 gr. de agua, a 20° C corresponden 18 gr., a 10° C corresponden 10 gr. y así sucesivamente.

La condensación es el cambio del estado gaseoso al líquido por descenso de la temperatura. No es necesario que haga frío, sino simplemente que esta descienda, por ejemplo, al contacto con una superficie a menos grados.

Porosidad e higroscopicidad son cualidades en los materiales constitutivos de los Bienes Culturales (y de la materia en general) que definen su comportamiento en relación al agua, en función a su permeabilidad y capacidad de absorción y retención de H₂O.

Visto esto, deducimos que los materiales orgánicos serán más sensibles al aumento de la HR y su interacción con la temperatura por porosidad e higroscopicidad del material (así como por el ataque biológico que se le relaciona). Sin embargo, todo material es sensible a sus variaciones y, recordemos, siempre recomendamos tomar los parámetros del material más sensible como referencia para conservar preventivamente.

Para medir los parámetros de humedad y temperatura, así como la pureza del aire, dentro de los aparatos registradores hemos de tener en cuenta su calibración y la deriva instrumental, sean medidores analógicos y digitales. Tenemos termómetros, higrógrafos, termohigrógrafos, etc.¹⁵¹ Para detectar “presencias extrañas” en la composición del aire se pueden emplear medidores específicos, pero serán los propios filtros los mejores detectores (ya que al cambiarlos detectaremos la presencia de partículas extrañas). Humidificadores y deshumidificadores, calefactores y refrigeradores, serán (por otro lado) los aparatos responsables de modificar las condiciones ambientales. Para un control total recurrimos a las centrales climáticas, que podrán conectarse a un sistema más o menos informatizado.

Si comenzamos este apartado desaconsejando totalmente los valores extremos en los parámetros climáticos, también hemos de mencionar la existencia de tratamientos de choque en restauración o conservación preventiva, como la congelación, la desecación, etc., que recurren a la variación tajante de estos parámetros. Para la correcta aplicación de estas medidas será vital el estudio pormenorizado de los periodos de adecuación y adaptación refiriéndonos, otra vez, a la necesidad de evitar cualquier cambio brusco o no controlado y conocer la historia climática del bien. Así, por ejemplo, no debemos introducir un film en una sala refrigerada inmediatamente después

¹⁵¹ Resulta interesante al respecto el capítulo II “Control de las condiciones ambientales del museo” de GARCÍA MORALES, M. *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica*. Tenerife: OAMC, 2002, pp.34-42.

de venir de unas condiciones de 40°C o más, algo nada extraño si vienen en contenedor de lata metálica que ha estado cerca de cualquier fuente calorífica (calefacción) o expuestos al sol de forma más o menos directa.

2.2.3.2.e) La iluminación

La luz es una radiación electromagnética, lo que denominamos espectro visible que comprende diversas longitudes de onda entre los 380 y los 780 λ , abarcando del violeta al rojo. La luz, en principio blanca, llega al objeto de color "X" porque absorbe las radiaciones de determinada longitud de onda y rebotan las demás. El objeto blanco las refleja todas y el negro las absorbe. La luz es básicamente energía con un comportamiento corpuscular, con diferentes longitudes de onda. A mayor λ (IR) se acelera el envejecimiento e interacciona más con el oxígeno; a menor λ (UV) se desencadenan determinados procesos químicos, se modifica la HR y se propicia la aparición de microorganismos.

La intensidad de la luz la mediremos en Lux/luxes. Un ultraviolómetro, mide la cantidad de radiación UV (longitud de onda menor que 400 nanómetros) en unidades de microwatts de radiación UV por lumen. Igualmente actuamos con la medición de IR. Para ello existen aparatos medidores específicos y tablas de adecuación que debemos contemplar a la hora de proteger los Bienes Culturales, sea cual sea su naturaleza.

- Tipos de luz en el museo

La luz en un museo puede ser empleada de muy diversas formas, como iluminación puntual (directa, dirigida e intencional) o como luz difusa (más general y amplia, sin dirección definida). Podremos emplearla con fines decorativos y expositivos, o simplemente para permitir la observación de las piezas, por lo que deberá adecuarse a las necesidades de las mismas.

La luz natural puede proceder de la radiación del sol, de la radiación del cielo y de la combinación entre ambas, sea visible o invisible. Se compone aproximadamente de un 5% de UV, un 45% de luz visible y un 50% de IR. Como es la más difícil de controlar, eliminarla será nuestra mejor opción, en un museo, siempre que esto sea posible.

La luz artificial podrá ser de distintos tipos dependiendo de los componentes de su sistema (portas, lámparas, complementos...) aunque generalmente definimos el tipo de iluminación por las lámparas utilizadas y sus características lumínicas. Para conocer las cualidades de las lámparas hemos de familiarizarnos con los parámetros que las definen, como Temperatura de color o IRC (índice de reproducción cromática), su vida útil o su consumo energético.

La luz fluorescente procede de las lámparas de descarga, que se componen de vapor de sodio o de mercurio (de alta o baja presión) principalmente, donde al pasar la corriente el gas se excita y el polvo de fósforo se enciende. Se componen aproximadamente de un 1% de UV, un 25% de luz visible, un 34% de IR y un 40% de energía evacuada.

La luz incandescente se produce por un filamento metálico a través del cual pasa una corriente eléctrica hasta el punto de incandescencia dentro de una ampolla al vacío. Se basa en la termo-radiación, y existen diversas variedades aunque todas coinciden en un escaso rendimiento energético, elevada producción de IR (muy superior en dicroicas) y la no producción de UV. Las más habituales son las halógenas o de tungsteno.

Los LEDs es luz emitida por diodos que precisan corriente continua (y no alterna, como las anteriores). Se caracterizan por su alto rendimiento y su poco

consumo, así como por la casi nula emisión de IR y UV, por lo que en la actualidad son cada vez más comunes dentro del ámbito museístico.

Toda lámpara precisa de un aparato capaz de hacerla funcionar aportándole energía. Los sistemas de iluminación se componen tanto por lámparas como por el resto de elementos empleados para producir y cualificar la luz. Las cualidades de estos sistemas son múltiples y variables, donde lo ideal será el diseño individualizado de los mismos en cada caso para la correcta adecuación a las necesidades de nuestros Bienes Culturales, no sólo desde el punto de vista de la conservación sino también de la difusión y exposición al público.

La luz puede estar producida en un punto y ser transportada a otro. Para ello se emplean distintos sistemas como los cables de fibra óptica. Pero también la luz producida puede multiplicarse o modificarse direccionalmente por medio de microprismas o espejos. El portador de la lámpara puede ser proyector (luz dirigida y directa) o bañador (luz difusa, haz amplio), que podrán ser simétricos o asimétricos. Los sistemas pueden estar empotrados, adosados o suspendidos en paredes, techos o suelos, y utilizar elementos puntuales, grupales o sistemas de carriles. Además, pueden estar complementados con el uso de filtros o lentes que modifiquen la imagen, así como controladores de intensidad y otros equipos electrónicos que modifiquen y controlen la electricidad empleada.

- Normas de iluminación en museos

En un museo la iluminación precisa de un estudio estratégico de sus cualidades, como ya habíamos comentado, entre otros motivos para la correcta conservación de los materiales constituyentes de las obras. Para su ubicación, existen programas de cálculo y normas más o menos preestablecidas que parten, en su mayoría, de la sectorización de ambientes y salas. Nosotros buscaremos la polivalencia de los sistemas empleados, permitiéndonos variar

sus cualidades en función de las necesidades específicas o puntuales de cada Bien o cada sala. Precisamos altos índices de reproducción cromática (IRC) para exponer correctamente las piezas y empleamos las distintas temperaturas de color para crear las ambientaciones.

Controlaremos los efectos degradativos de la luz, como emisión de radiaciones, controlando intensidad y tiempo de exposición y evitando la exposición incontrolada. Para ello también emplearemos medidores específicos antes mencionados, como el luxómetro (intensidad), o el ultravioletómetro (UV). El conocimiento de las necesidades específicas de cada material distinguiendo niveles de fotosensibilidad resulta de vital importancia. Como la intensidad lumínica se mide en luxes, podemos partir de unos valores recomendados o establecer los nuestros propios en función a las características precisas de nuestra colección. Como valores generales podemos partir de 0 a 50 luxes para papel antiguo y fotografía, de 50 a 150 luxes para textiles, lienzos antiguos, oleos, acuarelas, ceras, cueros, huesos y marfiles...; de 150 a 300 luxes para metal, vidrio, escultura policromada y maderas, y más de 300 luxes para piedras, cerámicas y similares sin policromar. Obviamente, estos valores recomendados no siempre son fáciles de conseguir a la hora de la correcta exhibición del material .

No hay que olvidar nunca el confort humano y las necesidades de percepción. Se deberán crear espacios de adecuación para la transición de la luz a la oscuridad ambiental. Un parámetro determinante será el conocimiento de las necesidades del público, ya que no todo visitante tendrá las mismas necesidades. Tendremos que distinguir entre las estancias que queremos iluminar escenográficamente y las que contienen piezas que requieran especial iluminación para su correcta percepción sin afectar a la conservación.

La acción de toda luz es siempre acumulativa y proporcional en intensidad y tiempo de exposición. Así, 100 luxes durante 2 horas producen el mismo daño

que 50 luxes durante 4 horas. Ello nos da una máxima que podemos generalizar para la protección de todo Bien Cultural: la mejor medida preventiva en la protección del Patrimonio Cultural será su mínima exposición a la luz en la medida de lo posible. Limitar los tiempos de exposición a las necesidades de la difusión será la tónica dominante en cualquier institución museística.

2.2.3.2.f) Los agentes biológicos de deterioro

El museo es un ecosistema en sí mismo con sus pobladores y, como hemos visto, unas condiciones climáticas y lumínicas que lo condicionan y debemos controlar. Cada obra es, a su vez, un pequeño ecosistema, por lo que hemos de partir del conocimiento de sus necesidades y debilidades. El biodeterioro es una alteración biológica generalmente irreversible de propiedades físico-químicas de la obra producidas por un organismo vivo, de forma más o menos directa, sobre los Bienes Culturales u obras.

Todo material es susceptible de su acción, si bien los materiales orgánicos suelen ser mucho más sensibles ante su ataque. Ello se incrementa por regla general cuando superamos valores de HR superiores a 60% o de temperatura superiores a los 20° C, pero muchos organismos pueden aparecer en condiciones menos favorables. Para que crezcan organismos precisamos luz (necesaria para la fotosíntesis de organismos fotótrofos) o su ausencia (para los fotófobos), aire (oxígeno para la respiración celular de aeróbicos y dióxido de carbono para los autótrofos), agua (como dotación de H y O para realizar sus funciones vitales), temperatura y pH (sean acidófilos o basófilos) adecuados a sus necesidades. Todo ello acompañado de un sustrato donde permanecer, que puede ser polvo, tierra, suciedad variada, acumulación de agua o de cualquier sustancia “humeda”, y que en definitiva podría ser cualquiera de las superficies de nuestras obras a proteger.

El deterioro producido por un organismo vivo puede ser físico, mecánico o químico (y este puede ser asimilador, producido por las enzimas en la alimentación, o bien desasimilador, cuando se debe a la excreción de sustancias metabólicas). Los daños estéticos son aquellos que podemos apreciar a simple vista: alteraciones cromáticas, desarrollo de pátinas biológicas que tapan o cubren la obra, eliminación del material estructural o de soporte, etc. En definitiva, nos referimos a todos aquellos que afectan a nuestra percepción de la obra y por tanto pueden afectar también a su comprensión y valor.

- Alteraciones biológicas más comunes del patrimonio cultural en el museo

Dentro del museo no es frecuente permitir el desarrollo de la acción de agentes biológicos, ya que se suele impedir su aparición de modo preventivo. Sin embargo, si pueden llegarnos piezas portadoras o afectadas de los mismos. En todo caso, nos interesa conocer sus efectos y los principales tipos de organismos vivos que los producen, dado lo devastador de su efecto.

Principales agentes biológicos de deterioro en los museos:

- Bacterias autótrofas: actúan sobre la piedra, el vidrio y los metales. Crean costras y pátinas cuyo ataque es tanto químico como físico.
- Bacterias heterótrofas: atacan el vidrio, el metal y la piedra como las anteriores, pero además también atacan la madera, los cueros y los tejidos afectando a sus cualidades físicas y su color.
- Actinomicetos: aunque su procedimiento es muy similar a las anteriores, no afectan especialmente a vidrios y metales, y las manchas producidas tienen diferente color u textura, por lo que podemos diferenciarlas a simple vista de las anteriores.

- Hongos: no afectan especialmente a los metales, pero si al resto de los materiales (con efectos muy similares a los vistos), si bien por su mayor tamaño la afectación física es mayor.
- Cianobacterias: atacan primordialmente a maderas, tejidos y pétreos, más química que físicamente.
- Líquenes, musgos y hepáticas: afectan principalmente la madera y las piedras, con una afectación muy similar a la de los hongos, pero a mayor escala al aumentar la complejidad molecular del organismo.
- Plantas superiores: principalmente atacan a monumentos en el exterior, con crecimiento desarrollado de organismos anteriormente vistos (plantas inferiores), por lo que no nos afectan dentro del museo.
- Animales: al margen de la destrucción del material como consecuencia de su ingestión (parte de la alimentación del ser vivo), insectos y roedores crearán graves deterioros físicos con la creación de orificios, galerías, y otras deformaciones o destrucciones del material. El ataque químico de las deposiciones de los seres vivos será un gran problema a tener en cuenta. Con las aves en el interior de los museos no es común tener problemas, pero no así en las zonas expuestas al exterior, donde actuarán como cualquier otro ser vivo alterando física y químicamente los materiales.

Es importante conocer las relaciones que se establecen entre los organismos y entre ellos con las obras, sean de predación, parasitismo, antibiosis, comensalismo, cooperación, mutualismo o simbiosis. La obra podrá ser soporte de unos (aporte de nutrientes u hogar) y no de otros, pero la aparición de cualquier ser vivo favorece la proliferación de los demás, ya que responden a una reacción en cadena que denominamos ciclo biológico o sucesión.

Las medidas preventivas se rigen por el sentido común, comenzando por la limpieza de cada inmueble, sala y vitrina o contenedor, abarcando el total de las superficies sea cual sea su naturaleza material. También la revisión periódica de obras e instalaciones, tanto de nueva construcción como antiguas, así como la instauración de unos protocolos o normas de comportamiento referentes a la higiene del personal y visitantes.

Los métodos de control cuando ya tenemos un problema demostrado, serán mecánicos como la remoción física (generalmente alternados con procedimiento químicos), físicos (como las radiaciones electromagnéticas, variaciones extremas de temperatura, ultrasonidos), o biológicos (con el empleo de especies antagonistas o la atracción por feromonas). En la mayoría de los casos se emplearán métodos químicos, donde lo más frecuente sea la desinfectación y desinsectación con biocidas, y para piezas pequeñas el empleo de atmósferas controladas (cámaras herméticas y administración de gases tóxicos), ambos métodos partiendo de sustancias específicas casi para cada especie.

Al elegir un método, bien de prevención bien de erradicación, debemos tener en cuenta la importancia o urgencia del daño causado, la posibilidad de erradicarlo sin dañar más el sustrato, la permanencia del tratamiento sobre la obra tras su aplicación y las posibles reacciones a largo plazo. Según los materiales y los “atacantes” elegiremos el tratamiento, siempre después de estudios específicos para nuestros problemas y no generalizando prácticas sin el previo análisis de nuestras obras.¹⁵²

¹⁵² Pongamos un ejemplo: Si tenemos una colección de orgánicos celulósicos (películas de celulosa en estuches de lata originales e información documental asociada en forma de etiquetas y fichas originales) actuaremos con atmósferas controladas contra insectos y con ventilación y control de la HR y temperatura contra hongos y bacterias resultantes, pudiendo aplicar un biocida (inerte al metal) de barrera en las latas contenedoras (mejor en su exterior para evitar el contacto directo con el film) de forma preventiva, previa separación del etiquetado.

2.2.3.2.g) La acción antrópica

Uno de los mayores peligros a los que se enfrenta un Bien Cultural dentro del ámbito de un museo es a la manipulación inapropiada. Para evitar este riesgo, sólo la formación y la prevención son efectivas. Resultará vital como punto de partida distinguir entre acción diaria, cotidiana o habitual, y acciones excepcionales y puntuales (de emergencia o no), así como decidir quién efectuará tales labores ya que puede precisar de una formación o preparación específica.

- Intervención irresponsable

A la hora de cualquier acción de mantenimiento de los Bienes Culturales precisamos de una formación específica y cualquier participación por parte de personal no cualificado supone un riesgo más que reseñable. Incluso, los propios técnicos, en muchos casos se ven involucrados en acciones cuya previsibilidad o planeamiento deja un amplio margen a la sorpresa y la improvisación. Ello sin mencionar el hecho de que los tratamientos que hoy nos parecen apropiados con el tiempo pueden resultar no serlo tanto.

El empleo de materiales nuevos o tratamientos de efectos prolongados implica un seguimiento exhaustivo y gran capacidad de reacción. Medidas como la inmovilidad de cualquier obra intervenida durante una prudente cuarentena (cuya duración depende del estado de la pieza y de las cualidades propias del tratamiento) resultan indispensables, si bien no siempre se cumplen por necesidades de difusión e investigación. Otra medida fundamental, y también derivada del sentido común aunque en ocasiones no se aplica de manera suficientemente estricta, es la documentación exhaustiva de todo proceso de restauración o cualquier intervención física sobre la pieza (desmontaje, limpieza rutinaria, etc).

- Manipulación

Antes de tocar cualquier obra hemos de conocer su grado de vulnerabilidad y fragilidad, así como la posición correcta para depositarla, cogerla y en definitiva manipularla. Para el desplazamiento de cualquier pieza en general se recomienda el empleo de estructuras adecuadas a este fin, como carros y similares, capaces de desplazar el bien sin que este sufra modificaciones de su posición, con sistemas de rodaje y suspensión que minimicen cualquier impacto o variación en suelo o superficies. Nunca es recomendable el desplazamiento en manos de un operario (si bien con elementos de pequeño tamaño suele ser lo más habitual en la práctica real), ya que podrían producirse accidentes en su manipulación.

Cada situación dependerá de cada obra y circunstancia concretas, pero en general hemos de evitar la manipulación directa del material de forma innecesaria. Es importante el empleo de guantes incluso con las piezas más resistentes aparentemente, ya que las manos portan gran cantidad de ácidos grasos nocivos para la mayoría de los materiales. El tipo de guantes dependerá de las cualidades de la obra y de la acción que queramos realizar, pudiendo ser sintéticos, de fibras vegetales o mixtos, de mayor o menor resistencia y durabilidad. Desde los guantes asépticos de latex o polietileno de un solo uso para materiales químicamente inestables en trabajos de laboratorio, o los guantes de algodón sin costuras para superficies sensibles a la abrasión, hasta los guantes de trabajo reforzados con superficies antideslizantes para los grandes volúmenes y pesos. Sea cual sea su función, será importante su limpieza para no aportar a la pieza ninguna sustancia perjudicial.

Cuanto mayor es el volumen de la pieza, mayor será el riesgo de distorsión o flexión del soporte. Cuanto más la separemos del suelo o de su superficie de referencia, mayor será el riesgo de caída. Por ello el tamaño es también un factor que condiciona el planeamiento de la actuación. En cualquier traslado

manual se recomienda siempre el empleo de ambas manos, no sólo para piezas de gran volumen. Mantener la visibilidad del camino así como de la pieza durante cualquier movimiento es uno de los puntos vitales.

- Transportes

Será importante el conocimiento de las instalaciones y de los posibles problemas que pueda darnos a la hora de un desplazamiento de piezas o materiales. La zonificación del museo es importante dentro de toda programación de desplazamientos y ubicaciones, sobre todo para las nuevas adquisiciones.

El transporte de cualquier bien cultural, sea cual sea su naturaleza, estado o volumen, requiere de técnicas y personal especializados. Cuando disponemos de grandes instalaciones y presupuesto esto será más habitual, pero la realidad es que a menudo, estos transportes se realizan de forma precaria, sin ser conscientes de los riesgos que supone para las obras. Durante un desplazamiento la obra está expuesta a cambios climáticos, lumínicos y al ataque del entorno (polución y microorganismos), no sólo a accidentes en el movimiento propiamente dicho.

Existen leyes que regulan tanto el préstamo como el movimiento en general de los Bienes Culturales tanto a nivel nacional como regional, ya que se reconocen estas prácticas como posibles agentes de deterioro y causas de riesgo.

El transporte de una pieza no siempre implica la salida del museo. Podemos variar la ubicación de una pieza dentro de nuestras instalaciones, por ejemplo, para realizar labores de mantenimiento, limpieza o simplemente para sacarlas del almacén a exposición. En tal caso no hemos de bajar la guardia, ya que en

un entorno conocido y controlable también pueden surgir imprevistos. Lo principal será no realizar ningún movimiento sin haberlo previsto. Será fundamental despejar las vías y recorridos a emplear, así como avisar al personal pertinente de cualquier acción de este tipo, para que se conozca en todo momento su ubicación.

- Almacenamiento

Los almacenes son zonas de reserva de obras que generalmente no están a disposición de la visita pública salvo de modo autorizado y puntual,¹⁵³ por lo que el control de las mismas debe ser total no sólo en cuanto a condiciones ambientales sino también en cuanto a la acción antrópica que allí se realiza. Y esta acción comienza desde la propia creación y dotación de los mismos.¹⁵⁴

La definición de los espacios también viene condicionada por el mobiliario que contienen. Nos referimos a cualquier tipo de “contenedor”, entendiendo por tal cualquier estructura cuya finalidad sea exponer o almacenar obras. El diseño particularizado de estas estructuras para según que tipo de piezas resulta más que recomendable, ya que sólo así controlaremos su efectividad e inocuidad. Esto suele ser más común en vitrinas y contenedores de exposición, dentro de las estrategias de una difusión atractiva y responsable, pero suele resultar más “descuidada” en las estructuras de almacenamiento lo cual resulta nefasto para la conservación de las colecciones en áreas y condiciones de reserva.

Estanterías, armarios, peines, archivadores, etc., deberían cumplir una serie de requisitos como máxima visibilidad del contenido (localización exacta de las

¹⁵³ Si bien muchos museos ya permiten la visita a la zona de almacenes o, al menos, facilitan su contemplación desde su propia distribución espacial y estructural, como es el caso de Medinat Azahara (Córdoba). Otro almacén con visita “estandarizada” es el del Museo de Tenerife, del cual podemos tener una clara referencia en GARCÍA MORALES, M. *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica*. Tenerife: OAMC, 2002.

¹⁵⁴ Siguiendo con el libro de María García mencionado en la nota anterior, recomendamos el capítulo V “La conservación preventiva en almacén” (GARCÍA MORALES, M. *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica*. Tenerife: OAMC, 2002, pp.90-110).

piezas), prestarse a la medida de parámetros ambientales y lumínicos en su interior (de forma permanente o puntual), posibilidades de limpieza y ventilación, etc. Los materiales de dichas estructuras deben ser inertes respecto a la materialidad de las obras que contiene, evitando así la negativa interacción entre ellos (emisiones de sustancias, contagios u otras reacciones de origen químico). Del mismo modo, estas estructuras deben poseer cualidades físicas adecuadas: resistencia en pesos, evitar fricciones en movimientos, fácil accesibilidad en su depósito o captura, adecuación en volúmenes, etc... Existirán también infraestructuras especiales como bunkers, cámaras acorazadas, cámaras frigoríficas o cámaras de vacío, adecuadas a las necesidades de bienes más sensibles a las condiciones de su entorno (sean estas de naturaleza físico-química o simplemente por seguridad).

En general, para maquinaria y grandes volúmenes, recomendamos el empleo de espumas de polietileno (mejor con pegamentos termofusibles si son precisos) por ser uno de los materiales más inertes. Piezas grandes como proyectores, cámaras, elementos de atrezzo fílmico y similares, precisarán de peanas y otro tipo de soportes, sobre todo a la hora de su exposición pero también para su almacenaje.

A la hora del almacenaje es muy importante controlar cualquier tipo de envoltorio (para piezas de pequeño tamaño o gran fragilidad), ya que será el material que tenga contacto directo con la obra y la separe del resto de su contexto. Generalmente empleamos materiales conocidos (para prever su comportamiento), y a ser posible que sean renovables y modificables. Para material fotográfico y fílmico se recomienda generalmente el poliéster en detrimento del poliuretano (por tener cloro). En caso de poseer un envoltorio o estuche original, se evaluarán las cualidades del mismo, y si finalmente resulta apto para este fin se mantendrá en uso.

Por ejemplo, podemos sustituir latas metálicas (portarrollos) de películas que estén oxidadas o corroídas por otras de materiales sintéticos, o sustituir los estuches portátiles de madera infestados de las antiguas cámaras de filmación por otros más ligeros y menos susceptibles al ataque biológico. También podremos crear “añadidos” que modifiquen levemente (y de forma reversible) estos contenedores; siguiendo con los ejemplo dispuestos, tras las restauraciones pertinentes, a las antiguas latas las podemos dotar de un film de poliéster interior y al estuche de madera podemos tratarlo con sustancias preventivas al ataque de seres vivos de larga duración.

Al elegir los materiales envolventes hemos de tener en cuenta su composición química y pH (acidez), rugosidad (para evitar rozamientos o abrasiones), resistencia, o cargas de electricidad electrostática (en este caso muy importante para la conservación de cinta electromagnéticas de video). Estos materiales envolventes pueden actuar como “tejido de aislamiento” (fundas) o como constitutivos de los propios embalajes.

- Embalaje

Cualquier desplazamiento de una obra podrá requerir de un embalaje efectivo para su correcta protección. El propio almacenamiento a largo plazo lo comprende como medida preventiva de “aislamiento” en mayor o menor medida. En caso de embalajes más o menos permanentes hablaremos de envoltorios, estuches, cajas, cajones, etc., que complementan los sistemas de almacenamiento.

En caso de embalaje temporal para un traslado es muy recomendable que las labores de embalaje y desembalaje las realice la misma persona. La supervisión de estos procesos resulta más importante que el recubrimiento en sí, y la documentación de todo el proceso puede suponer una ayuda vital a la hora de posibles complicaciones.

Dentro de la acción antrópica también se comprenden los actos vandálicos o malintencionados, atentados contra el Patrimonio, de los cuales hablaremos en el siguiente punto sobre la seguridad en el museo.

2.2.3.2.h) La seguridad

Será imprescindible dotar a nuestra institución de sistemas de detección y extinción para incendios, inundaciones, catástrofes y actos vandálicos. Será básico el planeamiento, la educación o formación del personal y la señalización. Deberíamos disponer de sistemas activos y pasivos de detección y eliminación de amenazas. Sensores, detectores y medidores captan información que nosotros interpretamos; extintores, alarmas y otros sistemas realizan una labor de choque que tiende a frenar el problema. Puede ser por procesos automatizados (como sistemas domóticos integrados), por intervención humana o, lo más habitual, ambos conjuntamente. En su instalación y proyecto hemos de tener en cuenta un perímetro de actuación, no sólo del edificio concreto en sí como ámbito exterior a cubrir que pueda interactuar con nuestra instalación.

Hemos de establecer áreas de mayor o menor riesgo y crear niveles y protocolos. Por ejemplo, el mayor riesgo de inundación sucederá cerca de instalaciones acuáticas, tuberías, zonas bajo el nivel freático, zonas de conexión con tejados, etc. Los riesgos de incendio serán superiores cerca de cableados, sistemas eléctricos, calderas, talleres o laboratorios. El riesgo de robos será mayor cerca de entradas, ventanas y vanos, taquillas, consignas, y obras clave o de gran valor económico. Los riesgos de accidentes, si bien esto es siempre imprevisible, serán más probables en zonas de tránsito, transporte, embalaje, etc.

La creación y revisión de estas medidas vienen determinadas por Decretos Ley ya previstos en los Reglamentos y Leyes propios de las instituciones, con revisiones periódicas, sistemas de ensayo y falsa alarma, e incluso protocolos especiales que contemplan casos como el conflicto armado o la catástrofe natural (algo muy remoto e indeseable)¹⁵⁵ o para la visita de obras especiales cedidas o prestadas para exposiciones temporales y eventos similares (algo más común y deseable). Por ello, la seguridad de nuestras colecciones será una parte importante dentro de las medidas de conservación preventiva, pero generalmente queda fuera de las manos de los conservadores de dicho Patrimonio.

La colaboración entre los diversos profesionales y técnicos resulta vital a la hora de atender las necesidades de nuestros Bienes Culturales. Toda medida conservacional bien entendida es consecuencia del estudio particularizado de situaciones concretas, pero partiendo de unas normas generales por todos conocidas, y que se fundamente en el trabajo multidisciplinar de especialistas de los diferentes sectores y apartados que comprende la conservación dentro de los museos.

2.2.3.3. Conservación de colecciones cinematográficas

2.2.3.3.a) La importancia de establecer colecciones y diferencias con los elementos individuales en su tratamiento conservacional o de restauración.

La creación de colecciones museísticas persigue diversos objetivos, desde el estudio e investigación, a la exhibición (puesta en conocimiento del público en general, no especializado) y preservación física y conceptual (necesidades conservativas)... Todos ellos pertenecientes al conjunto de acciones que

¹⁵⁵ Lamentablemente, recientemente hemos podido comprobar los devastadores efectos de este tipo de catástrofes con los terremotos de Lorca (Murcia) donde se han perdido trece edificios integrantes del patrimonio eclesiástico (iglesias y ermitas) y se ha visto dañado gran parte del patrimonio edilicio y monumental. La imprevisibilidad y magnitud de este suceso destructor ha sido tal que, un año después, aún no se ha podido recuperar ni la 20ª parte del Patrimonio afectado.

conforman la puesta en valor del Patrimonio Cultural. Ello nos permite trabajar con grupos de Bienes con características comunes y no sólo con cada Bien individualmente, agilizando nuestro trabajo.

La orientación general de la denominada conservación preventiva tiende a comprender no al objeto sino a las colecciones. Esta conservación de colecciones necesita la creación de programas específicos (entorno, prioridades, recursos, etc). Si partimos de que la conservación preventiva es más una actitud que un protocolo prefijado, su paso inicial y primordial será el reconocimiento del Patrimonio en sí.

En el establecimiento de una colección “nueva” (o valoración de una ya preestablecida) será importante controlar el número de piezas, su valor y su naturaleza. Se clasificarán por su composición material, su grado de alteración (si lo hay, que suele ser lo habitual), su destinación (uso continuado, exhibición periódica o almacenamiento) y otros parámetros que nos permitan conocer cada uno de los componentes y el global a través de la documentación elaborada en el proceso de reconocimiento y organización.

En el establecimiento de una colección hemos de controlar número y valor de las piezas, clasificarlas por materiales, establecer el estado de conservación y especificar tratamientos de urgencia si son precisos (recordemos que la mayor parte de los daños se deben a la falta de inspección periódica).

Sin embargo, para la creación de un conjunto hemos de conocer las cualidades del objeto individualmente; sólo así entenderemos las características que hacen que los objetos sean agrupables en función a sus similitudes. Este estudio comparativo se debe hacer desde el momento de integración de la pieza al museo. Recordemos las fases de esta pieza en su llegada al museo:

- Identificación (procedencia y primera clasificación en función al material constituyente), y por tanto catalogación.
- Verificación del estado, análisis y valoración de los contenidos.
- Restauración y/o duplicación si son necesarias.

- Almacenamiento o exposición, según cada caso.
- Creación de estrategias de consulta y otros modos de difusión de contenidos.

Las colecciones de Patrimonio Cinematográfico en un museo podrán estar integradas por diferentes naturalezas como ya hemos visto, por lo que subdividir las a su vez en pequeñas colecciones en función a los materiales constituyentes resulta vital a la hora de planificar la conservación preventiva de los fondos. Así, dentro de la colección de un museo puede haber una colección fílmica, otra de material fotográfico general, otra de documento audiovisual de naturaleza no fílmica, otra cuyo soporte común sea el papel,... y todas ellas formar parte de una colección documental con un común valor patrimonial y conceptual.

No podemos ofrecer más orientación a la hora de la creación de colecciones que el empleo del sentido común y el respeto por las necesidades conservativas de sus integrantes. La diferenciación y separación entre materiales a la hora de recibir tratamientos y cuidados no implica su separación conceptual del resto de los integrantes de nuestra colección general, sino un modo de organización interna y de trabajo que garantiza una mejor atención individualizada.

2.2.3.3.b) Recomendaciones específicas para colecciones del Patrimonio Cinematográfico

Una vez establecida una colección de Bienes Culturales en función del valor cultural que los cualifica como tales (en este caso como integrantes del Patrimonio Cinematográfico), lo más habitual será distinguir los grupos de materiales que la integran, para poder adecuarnos a sus necesidades de conservación en función a su naturaleza (física y química).

La protección de materiales y soportes físicos requiere de la revisión del estado de los fondos de forma planificada. La creación de estrategias en función a las

necesidades específicas de las colecciones resulta indispensable, aumentando la periodicidad y disminuyendo el intervalo de tiempo cuanto más sensible sea la pieza. En nuestro caso, serán consideradas “más sensibles” todas las piezas que podríamos denominar “de archivo” (filmes, documento audiovisual, soportes en papel y otros celulósicos, etc.) en contraposición a las piezas de caracteres etnográfico (cámaras, proyectores, material de atrezzo y decoración, etc.), siempre que no se hayan dado problemas específicos en piezas concretas.

No existe un nivel ideal de temperatura y humedad relativa para todos los tipos de materiales, sólo valores y rangos que minimizan ciertos tipos específicos de cambios en materiales y objetos. Será primordial, como ocurre en otro tipo de museos y referidos a otro tipo de bienes patrimoniales, la no variación brusca de unas constantes (en temperatura y humedad) y el estudio de las necesidades particulares de cada objeto para la correcta conservación del material sea cual sea su naturaleza. Así mismo, no serán iguales los valores en salas de exposición como en salas de almacenaje.

Cuando la humedad y la temperatura aumentan, aumentan las reacciones químicas en los materiales orgánicos. Mientras la humedad puede catalizar reacciones químicas, los aumentos de temperatura aceleran la velocidad de estas reacciones. El primer aspecto que se debe comprender sobre la temperatura y la humedad relativa es que no existe un nivel ideal para todos los tipos de material, solamente valores y rangos que minimizan determinados cambios en materiales y objetos. Una temperatura o humedad que es aceptable para un objeto, puede ser desastrosa para otro. Por ejemplo, las películas fotográficas, los registros magnéticos y los soportes digitales requieren temperaturas de almacenamiento y niveles de humedad relativa bajos si se quiere asegurar su longevidad; mientras que los materiales de

pergamino y vitela¹⁵⁶ requieren una HR mayor al 50% si se quiere mantener su flexibilidad.

Las condiciones recomendadas según ICOM para película y fotografía son de 20° C entre 30 y 45% de HR. Sin embargo, podremos ampliar el porcentaje de HR si disminuimos los valores de temperatura, por ejemplo llegando al 50% para un máximo de 18° C. Ello nos permitiría buscar valores de equilibrio también para nuestros otros bienes documentales si han de compartir salas o estructuras de almacenamiento. No olvidemos que superar ciertos niveles de HR no sólo facilita el ataque de los hongos, sino que además favorece el de los sulfatos; pero a menores porcentajes, el material (celulósico en general) puede researse y volverse quebradizo.

Para el material fílmico también se aconsejan purificadores de aire, que eliminan gases como el dióxido de azufre, dióxido de nitrógeno y similares. Deberán ubicarse alejados del suelo (elevados) y de cableados y conductores de agua y electricidad (recordemos que la mayoría de sustancia compositivas de los procesos fotográficos, y sobre todo lo nitratos, son muy sensibles al agua y al fuego). Como medidas de choque, en los talleres de restauración se precisan secadores, congeladores y material de laboratorio vinculados a los procesos de lavado y revelado de la fotografía y el film, ante posibles emergencias, bien para realización de copias bien para los propios tratamientos de restauración.

La degradación del material fílmico se debe principalmente a las malas condiciones de conservación (almacenamiento, falta de revisión, personal no cualificado, etc...) y al propio material constituyente (su propia degradación por procesos naturales). Por ello, interesa conocer las técnicas y los materiales para poder justificar su paso a otro soporte como “única manera” de conservación (o al menos la que hoy impera; la digitalización debería ser

¹⁵⁶ Si bien estos dos materiales no son comunes dentro del Patrimonio Cinematográfico, si son propios de colecciones bibliográficas y documentales depositadas en museos u otras instituciones, por lo que pueden compartir instalaciones (y con ello condiciones climáticas) con filmes, videos, etc.

contemplada como “una de las medidas de preservación y difusión”, pero sin desdeñar la restauración física del objeto ya que si no se pierde el original).

Como ya hemos anticipado, uno de los principales agentes biológicos de deterioro sobre patrimonio fílmico son los hongos.¹⁵⁷ Estos organismos tienen su temperatura ideal en torno a 20° C pero son adaptables y sólo precisan un poco de humedad, por lo que la congelación (como medida preventiva aconsejada) debería ser lo más seca que la flexibilidad del material permita. También será diferente el grado de flexibilidad a la hora de adoptar estas medidas sobre nuestra colección fílmica si ya ha habido una infestación en parte de sus bienes. Si tenemos un precedente directo de su aparición, nos informa de la ineficacia de las medidas anteriormente adoptadas, aunque teóricamente fueran correctas, y tendremos que radicalizar nuestra intervención (en este caso disminuyendo aún más temperatura y humedad). Siempre buscaremos recurrir a los factores limitantes sin que lleguen a ser negativos para el soporte. En definitiva, intentaremos emplear cámaras frigoríficas cuyos parámetros se amolden a nuestras necesidades específicas.

Los hongos pueden debilitar, manchar y deformar también el papel. Se denomina “foxing” a la reacción de un hongo con trazas de ciertos elementos presentes en papel, tela, cuero y algunos adhesivos, por lo que afecta en general al Patrimonio Documental y Bibliográfico, y por tanto son un problema habitual dentro del Patrimonio Cinematográfico.

Los insectos que se alimentan de celulosa son también nuestros protagonistas, ya que estos pueden afectar a los bienes documentales y parte del mobiliario, y con ello a parte de nuestra colección etnográfica, así como al edificio en sí. Todo agente biológico en general se genera y reproduce con mayor velocidad en ambientes poco ventilados y con precarias condiciones de higiene. Nuestro museo, como toda institución similar, debe mantener una serie de programas preventivos y de revisión que comprenda los efectos de estos seres y paliarlos.

¹⁵⁷ El principal modo de infección del film con un hongo es a través de las improntas dactilares, esto es, de la manipulación indebida y desprotegida (sin guantes).

El material fílmico no se debe exhibir más de seis meses seguidos por motivos de conservación; y esta misma máxima de actuación debería generalizarse para el patrimonio de naturaleza documental en general, sea cual sea su soporte, vistas sus cualidades materiales y su sensibilidad ante los factores ambientales. Dada la fragilidad en general de estos soportes, todo bien que pueda ser “aislado” indefinidamente o privado de su exhibición (que no de la constante vigilancia y supervisión) debería seguir esta máxima de conservación. Se recomienda trabajar (uso diario en exposición y difusión), con copias en especial con bienes de naturaleza fílmica. Del mismo modo, recomendamos la activación de la luz sólo cuando haya presencia humana por medio de sensores de movimiento en salas e interruptores en almacenajes, etc.

Recordemos que el daño producido por la luz es irreversible y acumulable. Todas las longitudes de onda de luz (sea luz visible, UV o IR)¹⁵⁸ aceleran la descomposición química de materiales (especialmente orgánicos) mediante la oxidación. Cualquier fuente de luz con emisiones de luz ultravioleta superior a 75 microwatts (x lumen) debe ser filtrada. Por ello, dentro de un museo se desaconseja en lo posible el empleo de luz natural (incontrolable). Se buscan unos parámetros adecuados en tiempo e intensidad a las necesidades mínimas de percepción para materiales fotosensibles como fotografía, film, y papel como soporte en general: entre 200 y 300 lux en zonas públicas y de 50 a 200 en zonas de almacenaje.

Se dan requisitos específicos de almacenaje para cada material. Si recomendamos congeladores o cámaras frigoríficas para el material fílmico, también incidimos en el empleo de cajoneras de gran formato y planeros para cartelería, para que esta pueda almacenarse en una posición estructuralmente menos dañina. La construcción de los mismos debería tender a la nula interacción con los bienes de su entorno y no sólo con los bienes que contienen. Por ejemplo, las maderas como roble, abedul y haya, emiten ácido acético entre otros, y el caucho vulcanizado libera sulfuros volátiles, ambas

¹⁵⁸ La luz ultravioleta, al tener más energía, suele ser la más destructora en este sentido.

sustancias muy dañinas para el material fotográfico y fílmico así como la cartelería.

Se ha recomendado durante mucho tiempo la disposición de cactus cercanos a las colecciones de video por ser grandes absorbentes de la radiación electromagnética; sin embargo, huelga decir que recomendar el empleo de plantas (que recordemos son organismos vivos) en salas de almacenaje no tiene demasiado sentido. Si lo tendrá, por ejemplo, recomendar que ciertas medidas de seguridad, como los arcos detectores y determinados sensores de movimiento, conocidos por su alta emisión de esta radiación, estén lo más alejados de estas colecciones. Con ello incidimos nuevamente en el uso del sentido común y el conocimiento profuso del entorno del bien a la hora de determinar su ubicación y modos de manipulación y acceso, tanto público como privado.

En lo referente a la conservación del edificio en sí, la situación será muy diferente según estemos empleando un antiguo edificio rehabilitado o uno de nueva construcción, así como si se trata de un cine, un archivo o un museo. Será de vital importancia conocer nuestras competencias y obligaciones con respecto a las estructuras edilicias, para que continente y contenido formen una unidad indivisible y no constituyan un agente o factor de deterioro el uno para el otro.

La conservación de elementos tanto estructurales como decorativos en los cines recuperados podría equipararse a la estrategia general seguida para la conservación de colecciones etnográficas o mixtas que incluyan mobiliario y maquinaria. Tan importante será que funcione el proyector como la limpieza de la pantalla o de las lámparas del hall, o el buen estado de las butacas. Cuando partimos de un edificio histórico todo elemento decorativo pasa a ser parte de nuestra colección, y por tanto es nuestra responsabilidad. Con ello, vemos como nuestra colección de naturaleza etnográfica debe tener un sentido, función y ubicación adecuada a sus valores culturales y no limitarse a la “acumulación de trastos viejos”.

2.2.4 Algunas conclusiones sobre conservación del patrimonio cinematográfico

La protección del acto cinematográfico entendida desde la conservación deberá ser comprendida desde diversas técnicas, siendo necesaria la multidisciplinaridad de expertos y técnicos e instituciones. Del mismo modo, resulta necesaria para su correcta conservación dentro del ámbito del museo el conocimiento, por parte de sus responsables, de las cualidades y necesidades generales de los bienes integrantes del Patrimonio Cinematográfico.

Dentro de cada material y técnica la evolución ha sido tan rápida que sería imposible establecer criterios generales. Precisaremos del apoyo de los profesionales de la conservación de los diversos materiales que compongan nuestra colección para determinar las directrices a seguir en su conservación preventiva, mantenimiento y actuaciones puntuales de recuperación o choque. Y partiremos, en todo caso, del estudio individualizado de las colecciones y piezas concretas, sin caer en generalizaciones que puedan resultar contraproducentes a medio o largo plazo respecto a las necesidades reales y efectivas de nuestro patrimonio a cuidar.

Todo restaurador parte hoy día de una serie de criterios comúnmente aceptados, donde se destaca la reversibilidad de actuaciones y tratamientos; pero esta máxima en el caso que nos ocupa es muy difícil de cumplir. Se parte también de que cualquier intervención podría suponer un problema (y suele ser así), del estudio pormenorizado y particularizado y de “no esperar milagros”. En el caso del Patrimonio Cinematográfico (por su sensibilidad y gran variedad de soportes físicos y materiales constitutivos), todas estas premisas resultan vitales desde un punto de vista conceptual pero rara vez alcanzables en la realidad.

Es importante resaltar que hoy día existen pocos restauradores de películas que realicen todo el proceso de digitalización, encargándose habitualmente de forma segmentada técnicos especializados en cada una de las fases del

trabajo o procedimientos, por lo que suelen carecer de sensibilidad y caer en la automatización del proceso. En líneas generales, las técnicas de restauración y conservación varían entre las escuelas anglosajona y mediterránea, y así se plasmará en el medio-soporte cinematográfico y en sus museos y exposiciones.

La copia parece hasta día de hoy el único sistema para mantener los contenidos dentro del Patrimonio Documental y Bibliográfico, y en concreto dentro del Patrimonio Audiovisual y Fílmico, condenado a la destrucción desde su origen por su propia naturaleza material. Los cambios de formato generalmente responden tanto a las necesidades de conservación de la información de un documento como a facilitar su difusión (acceso por el público), en pos de la adecuación a las nuevas tecnologías.

La digitalización supone la captura y almacenamiento de información por medio de sistemas informáticos y su posible plasmación dentro de un medio magnético u óptico. Permite la reproducción continua sin pérdida de cualidades y la modificación electrónica de los contenidos. Sin embargo precisa de una actualización tecnológica constante y, por tanto, queda supeditada al desarrollo tecnológico (o la conservación de los modos tecnológicos de cada formato).

La digitalización puede formar parte del proceso de copia conservativa o del proceso de restauración (como sistema de intervención directa en la información sin alterar el soporte original). Desde este texto podríamos proponer la primera realización de una copia en formato original o lo más similar posible (1:1 o 25 por segundo) y que la digitalización y/o restauración se realice sobre la copia; pero como ya hemos incidido repetidas veces, no podemos limitarnos a establecer un procedimiento general sin estudiar cada caso concreto.

La propia proyección es causa de su máximo deterioro: el uso condiciona la durabilidad de las piezas integrantes del Patrimonio Fílmico. Si hoy en día no se difunde el formato original es por sus patentes riesgos de conservación, pero como ya hemos indicado ese sería el objetivo utópico, preferible ante

cualquier cambio de soporte o copia que se aleje de las propiedades y cualidades del original. No se trata de falta de unificación de criterios sino imposibilidad material, por mucho que avancen las técnicas de restauración, al menos hasta día de hoy.

También hemos de volver a incidir en la importancia de la recuperación del valor de uso de nuestras colecciones etnográficas, entendida no siempre como estricta recuperación del funcionamiento de la maquinaria, sino más bien para evitar la pérdida de unos conocimientos y actividades que la hacían posible. De ello parten la capacidad de reproducción, ya no sólo del material fílmico sino del aparataje que lo hacía posible, de los antiguos modos de proyección y todo lo que ellos conllevan.

Cada material presentará unos problemas específicos que debemos tener en cuenta. Por ejemplo, los soportes magnéticos poseen el problema específico de la ionización ambiental y la afección por los campos magnéticos, lo cual parece no afectar en tal medida al resto de los materiales de nuestras colecciones, y por tanto será un condicionante para la separación de materiales. Hemos comprobado que en una misma colección podemos tener materiales muy diferentes unidos de forma física y conceptual. La sensibilidad del conservador o responsable ante las necesidades, no sólo de las piezas principales o el film como “ejemplo paradigmático de lo que es el cine”, sino del total de los materiales implicados, será fundamental para su correcta preservación.

Los agentes de deterioro que afectan (o pueden afectar) a este variado elenco de piezas son los existentes en cualquier institución museológica o exposición. Por ello los hemos repasado en conjunto y visto para luego comprender cuales serán nuestras principales amenazas. Somos conscientes de las múltiples posibilidades de afección, por lo que hemos de estar dispuestos a cualquier actuación contra ello y a probar cualquier avance (aún hoy desconocido) que las ciencias aplicadas a la conservación puedan aportarnos. En todo caso, nuestra principal arma será la prevención.

Buscaremos siempre ambientes controlados, tanto en sus constantes ambientales principales (temperatura y humedad) como en la pureza del aire, preferiblemente de humedades no elevadas y temperaturas bajas pero amparándonos en el estudio de las necesidades precisas de nuestra colección o las distintas partes integrantes de la misma, en función a su exhibición (uso) o almacenamiento. Y como hemos mencionado repetidas veces, recomendamos mantener los parámetros adecuados a los materiales más sensibles y débiles.

La exhibición o almacenaje de materiales diversos de forma conjunta ha quedado demostrada como contraproducente desde el punto de vista de la conservación de los materiales. El tratamiento individualizado para el estudio de la pieza se contrapone al concepto global de las colecciones a la hora de su exhibición cuando estas se componen de bienes de materialidades diversas.

Hemos de conservar todos los bienes integrantes del patrimonio cinematográfico, dignos de sustentar sus valores, sea cual fuere su materialidad, soporte, procedencia o vinculación a otros tipos de Patrimonio. Nuestro pilar será la Conservación Preventiva, preferentemente desde el ámbito del museo o institución que los custodie, así como la mínima intervención, tratando de conservar los originales sin que ello suponga un detrimento de la necesaria actividad difusora.

Del mismo modo, el inmueble debe ser objeto de musealización y por tanto digno de protección a todos los niveles, y no sólo cuando se trate de un edificio histórico. La protección de las antiguas salas de proyección así como otros inmuebles asociados al mundo del celuloide, comienza por el no abandono y la dotación de un uso responsable y controlado del mismo. Las actividades de adaptación y adecuación a los nuevos usos no deberán nunca contraponerse con las necesidades del inmueble en sí o hemos de saber compaginarlas.

La conservación no debería impedir el disfrute de la obra pero la difusión del Patrimonio Cultural, en cualquiera de sus manifestaciones o materialidades, debe estar supeditada a ella. En el caso del Patrimonio Cinematográfico

tenemos un serio conflicto entre fragilidad de materiales (sobre todo del Patrimonio Fílmico) y necesidades de conservación, en guerra con la continua evolución de las tecnologías empleadas actualmente, y la pérdida de su valor patrimonial al eliminarse la posibilidad de exhibición. Por ello, el equilibrio entre conservación y difusión será uno de los principales handicap del Museo.



Detalle de la maquinaria un proyector comercial para 35mm. y el juego de bobinas y rodillos que tiran de la película

2.3 Difusión como puesta en valor del patrimonio cinematográfico

2.3.1 Introducción

Una vez hemos reconocido y definido el Patrimonio Cinematográfico, hemos analizado una serie de instituciones que trabajan con él específicamente y hemos iniciado unos cauces de actuación orientados a su conservación (como preservación física), ahora debemos ponerlo al alcance de la sociedad, presentarlo, para completar el proceso de puesta en valor. En este apartado vamos a ver los principales procedimientos de acercamiento a la sociedad y los factores integrantes de lo que hoy día llamamos difusión, desde la musealización del Patrimonio Cinematográfico.

Comencemos recordando el artículo 44 de la Constitución Española (también recogido en la Ley 16/85 del PHE): “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”.¹⁵⁹ La difusión del Patrimonio debe regirse por unas normas, seguir unos criterios y pertenecer (ser competencia) a las instituciones a las que se asigna tal misión, en nuestro caso los museos. Y, en nuestro tema en concreto, hemos de distinguir entre difusión patrimonial y distribución cinematográfica, términos conceptualmente bien separados pero no tanto en la práctica. Se ha de buscar un consenso entre políticas de difusión de la industria cinematográfica y del Patrimonio Cinematográfico.

¹⁵⁹ Desarrollado en la documentación anexa y el apartado dedicado a normativa ya visto.

ALGUNOS DE LOS PROGRAMAS EUROPEOS DE PROTECCIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO QUE AFECTAN AL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO

Consejo de Europa

Acuerdo EUR-OPA. Conocimiento, prevención, gestión y rehabilitación en caso de catástrofes naturales o tecnológicas. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Disasters/

Campaña "Europa, un Patrimonio Común". Las universidades y la música tradicional como elementos del Patrimonio. Patrimonio universitario, Patrimonio Intelectual, Patrimonio musical. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Heritage/A_common_heritage/

European Foundation for Heritage Skills (FEMP) Fundación que tiene como objeto dotar a los profesionales, tanto de países europeos como no europeos de la cuenca Mediterránea o de América, de los medios para transmitir y conservar mejor su Patrimonio a través de proyectos de formación de oficios tradicionales y de una gestión eficaz. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Heritage/Skills/

Itinerarios Culturales Europeos: Instituto Europeo de rutas Culturales. Tiene por objeto la comprensión de la identidad cultural común europea. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Heritage/European_Cultural_Routes/

Jornadas Europeas de Patrimonio. Proyecto de acercamiento y conocimiento del público en general a su Patrimonio. Temas propuestos por Países, Exposiciones virtuales. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Heritage/Ehd/

Programa de cooperación cultural. Directorio general de temas relacionados con Cultura y Patrimonio del Consejo de Europa. http://www.coe.int/t/e/Cultural_Co-operation/

Programa de Cooperación y asistencia técnica para la Conservación integral del Patrimonio Cultural: Conservación, rehabilitación y gestión de centros urbanos y conservación de Monumentos. http://www.coe.int/T/E/Cultural_Cooperation/Heritage/Technical_Cooperation_and_Consultancy/

Proyecto HEREIN. (European-Heritage Net) Página de información europea sobre políticas nacionales de Patrimonio Arquitectónico y Arqueológico que pone a disposición de las Administraciones y profesionales un sistema permanente y rápido de consulta. <http://www.european-heritage.net/>

Unión Europea-Comisión Europea

Programa Cultura 2000. Programa con una duración de 5 años (2000-2004) para proyectos de cooperación en temas artísticos y culturales que fomenten un espacio cultural común caracterizado por diversidades culturales. http://europa.eu.int/comm/culture/eac/culture2000/cult_2000_fr.html

Proyectos financiados por la Comisión Europea. EUROMED HERITAGE. Programa para la conservación y valoración del Patrimonio Cultural Euro-Mediterráneo. Comprende hasta el momento 15 proyectos fundamentales como el Proyecto P.I.S.A. para encontrar nuevos métodos de conservación y de gestión de complejos arqueológicos, y el Proyecto R.I.A.S. para fomentar la conservación e investigación del Patrimonio Subacuático. http://europa.eu.int/comm/external_relations/euromed/index.htm

En todo caso, el bien patrimonial que pertenezca a un museo cambiará su naturaleza original (fuera cual fuere: empresarial, comercial, bien de consumo, obra de arte, documento o testimonio, etc.) para vincularla con su naturaleza patrimonial (lo que lo hace parte del Patrimonio Cultural); y esta condicionará los modos de acercamiento al público y a la sociedad en general. Ese cambio en su valoración también puede conllevar una *descontextualización* (pérdida de sentido al perder su función original) o una *sacralización* excesiva, debido a la supeditación a las modas culturales o los enfoques que cada momento histórico adopta para la difusión cultural.

Además, todo objeto (ex)puesto en un museo podrá ser considerado de diferentes maneras y poseer diversas significaciones (polisemia), originales o adquiridas. La apuesta y el discurso expositivo, tanto en criterios como en procedimientos museísticos condicionará el mensaje y con ello la comunicación. Se condiciona, a su vez, la definición del objeto y del Patrimonio.

Hoy día la *difusión* se vincula con la *democratización* (facilitar el acceso al mayor número posible de usuarios) con la gran responsabilidad que ello conlleva, pues atender a un público tan diverso (o mejor dicho a tan diversos tipos de público) puede ser una utopía en ocasiones. Según Bellido “la finalidad última de la difusión en los museos es conseguir que sean estimados por la sociedad actual y que se constituyan en hitos reconocibles dentro de su existencia cotidiana”.¹⁶⁰ Y continúa “(...) Debe entenderse como el conjunto de acciones encaminadas a dar a conocer el museo y poner los medios y los instrumentos precisos para que sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número de visitantes”.¹⁶¹

La difusión del Patrimonio Cinematográfico hasta ahora se ha limitado, a grandes rasgos y mayoritariamente, a la consulta de fondos en filmotecas, en cuyas programaciones de actividades se pueden y suelen incluir ciclos de proyecciones cinematográficas. Esto es diferente en los museos, ya que no debe limitarse a esa recuperación de uso como proyección o exhibición y no

¹⁶⁰ BELLIDO GANT, M^a Luisa, Op.cit, p. 214.

¹⁶¹ Idem, p. 215.

solo al Patrimonio Fílmico, sino a la puesta en valor del conjunto (de objetos y manifestaciones) que conforma todo el Patrimonio Cinematográfico. El museo lo hará por medio de exposiciones de diversa naturaleza (temporales, permanentes, parciales, móviles, etc.), que se complementen con otras actividades asociadas: exhibiciones, demostraciones, publicaciones, ciclos formativos, cursos, congresos, propaganda de la propia institución, etc. La difusión en el museo suele ser, por tanto, más compleja que en la filmoteca, ya que conlleva un conjunto de actividades variadas que superan la mera proyección.¹⁶²

La obra cinematográfica solo encuentra sentido en el momento de la recepción, al llegar al público siendo visionado el film. Por ello, cuando hablamos del “uso del Patrimonio Cinematográfico” nos referimos mayoritariamente a la recuperación de su conexión con el público (relación que cambia según el tipo de Bien al que nos refiramos), sin limitarnos a la recuperación de la vida comercial del film. Al igual que cambian los mercados (la demanda en este caso cultural), cambian los públicos; por ello puede ocurrir que obras que en su momento fueron exitosas hoy estén devaluadas, y viceversa, o la aparición de las películas “de culto” o consagradas como referencias más o menos absoluta o estándar. Del mismo modo, ello ha llevado a la desaparición de numerosos filmes en su momento “no valorados”.¹⁶³ Lo que queda claro es que el público demanda poder tener acceso a ello (donde interaccionan conservación y difusión).

Para concluir, recordemos que en los últimos años (y junto con otras transformaciones) los servicios de información y difusión han ganado protagonismo dentro del ámbito de los museos. Resulta primordial dar a conocer la institución, crear una imagen propia, incluirse en rutas de visita turística y actividades culturales, y adaptarse a las nuevas tecnologías. La presencia en la red es hoy día fundamental para garantizar el acceso no

¹⁶² Como hemos visto en el apartado dedicado a las instituciones, existen muchas filmotecas que tienen su propia exposición (generalmente pequeña), y en muchos casos la denominan “museo” erróneamente.

¹⁶³ Como ya hemos mencionado con anterioridad, sobre todo en el bloque dedicado a la conservación, los grandes periodos de desaparición (generalmente ocasionados por desinterés o desatención) motivaron posteriormente iniciativas de recuperación de lo perdido.

presencial (*on line*). El propio ICOM ha pretendido vincular a los museos con los avances técnicos e innovaciones informáticas, haciendo de ello a su vez signo distintivo de calidad: esto es, el museo actual (digno de ser considerado como tal) debe tener presencia en su tiempo, adecuarse a sus métodos y estrategias. En este momento nos encontramos en la era de la electrónica, y la informática, la cibernética y los museos deben ser un fiel reflejo de ella.



¿Qué es realmente esta caja de madera?

¿Para qué sirve la manivela que vemos a su lado?

¿Qué importancia ha tenido este objeto en concreto dentro del Patrimonio
Cinematográfico?

Como veremos la correcta difusión debería satisfacer todas estas y otras preguntas al
exponer el objeto

2.3.2 Difusión, comunicación, exhibición

Cuando hablamos de difusión nos referimos a los “procesos en los que se comunica y ponen en conocimiento los elementos patrimoniales a un conjunto de personas, desarrollándose éstos en el ámbito educativo informal desde las perspectivas turísticas y de ocio que, en todo caso, persiguen que el visitante adquiera conocimientos de tipo histórico-cultural y se potencien valores sociales relacionados con el respeto y la identidad cultural, que permitan al público desarrollarse como persona y ciudadano, sin olvidar el papel crucial que las instituciones juegan en este campo”.¹⁶⁴

En definitiva, la difusión culmina el proceso de *puesta en valor* cuando conecta el Patrimonio Cultural con el público, con la sociedad. Cuando el Patrimonio adquiere una plena dimensión social es cuando se justifica totalmente la necesidad de conservación, y el esfuerzo que ello conlleva.

Las actividades museísticas de difusión han evolucionado desde la mera y simple exhibición (el mostrar o enseñar, sin más) a la interacción entre contenido, continente y público, donde este último se hace plenamente partícipe de las experiencias, y así el patrimonio se socializa. Y siempre, cualquier estrategia de difusión será creada por nosotros y nuestra interpretación, y por tanto seremos condicionantes del mensaje.

Dicho esto, hemos de atender a los modos en que podamos conectar Patrimonio y público, algo que, a primera vista, podría parecernos bastante sencillo. J. Carlos Rico nos dice (respecto a las estrategias de atracción de público) que “pensamiento, cultura y ciencias” son, si no lo mejor que ha hecho el hombre o que puede representarlo, si la parte más ejemplificadora de sí mismo.¹⁶⁵ ¿Por qué íbamos a tener problemas para “venderlo”? Al ser humano

¹⁶⁴ GONZÁLEZ PARRILLA, J. M^a & CUENCA LÓPEZ, J. M^a (eds.) *La musealización del Patrimonio* Huelva: Servicio de publicaciones, Universidad de Huelva, 2009, pag. 36.

¹⁶⁵ RICO, J. Carlos (ed) *Como enseñar el objeto cultural* Madrid: Silex, 2008, pag. 25.

le gusta mostrar sus mayores logros, hacerse propaganda, en un gesto algo hedonista, que también le hace a su vez encontrar inspiración y crecer.

Extrapolemos esto al mundo del Cine, que como industria mueve millones pese a la crisis (que cara al público, o más bien a los niveles de producción e inversión, parece no afectarle tanto como a otros sectores) , que ejemplifica el deseo de trasgresión artística, que supera al libro y a anteriores transmisores culturales en la captación de jóvenes adeptos, y que sigue siendo germen y base de los Mass Media. ¿Por qué no íbamos a poder venderlo desde su musealización, entendida como sacralización? Pues porque cualquier intento de ensalzar (sacralizar), ya supone un alejamiento de la propia sociedad que lo ha creado (algo transmitido, una especie de mito, más que una realidad intencionada). Quizás por eso, su musealización más “comercial” (como la vista en el Moving Image de N.Y.) es la que triunfa, por mostrarse más próxima y real.

Según María Rosa Jiménez Crats, “los museos hasta el s.XX han sido considerados lugares sagrados que custodiaban la cultura, y a los que solo tenían acceso algunos privilegiados. Desde el siglo pasado esta idea ha ido cambiando, de forma que con el acercamiento de la cultura a la sociedad, se ha dado una importante aproximación de estas instituciones a la población”.¹⁶⁶

Pero no hablamos de democratización del acceso a la cultura, sino de las nuevas exigencias del público respecto a ello, para que sea más asequible y atractiva. El público es ahora quien determina los modos de acercamiento, ya que sin él (receptor) no tiene sentido el museo ni el objeto cultural (emisor y mensaje).

Ello hace ver al museo como una entidad diferente, adaptada a las necesidades y servicios del ocio (como tiempo libre), enfocado tanto al turista como al residente, y tanto al entretenimiento como a la educación. Obviamente, el museo sigue siendo una de las instituciones culturales con más potencial

¹⁶⁶ RICO, J. Carlos (ed), Op. cit, p.123.

educativo, eso no lo dudamos, entre otros factores por su potencial en la atracción de público.¹⁶⁷ Se puede ofrecer como una forma de educación no formal, activa y libre, que enganche por sus contenidos y métodos (sobre todo por su puesta en escena) cuando se adapta a las nuevas exigencias del nuevo público. Siempre hablando de público general, esto es, no especializado ni de público cautivo.

Los departamentos de educación en particular, y de difusión en general, cada vez tienen más peso en las instituciones museísticas, si bien a día de hoy aún podemos observar separaciones o carencias en su integración en los modelos expositivos de los museos más tradicionales. Cualquier museo de “nueva” creación o transformación no tiene dudas sobre la importancia de la difusión desde el propio planteamiento museológico, si bien no siempre logra trasladarlo correctamente desde sus planes rectores a la práctica. Cuando el museo deja de ser un mero almacén de objetos o lugar de refugio para investigadores, para ser un lugar social y educativo a diversos niveles, se hace efectiva su adecuación al público actual.

“Todo proceso de comunicación actúa como un conjunto de mensajes intencionados, que también se pueden entender como un conjunto de mensajes no intencionados. Los museos se dedican a producir mensajes intencionados a través de exposiciones, salas temáticas, actos, posters, folletos y otras formas de comunicación”.¹⁶⁸

En la comunicación en cualquier institución museística hemos de atender a las reacciones del interlocutor (público) y no limitarnos a lanzar un mensaje que no tenga respuesta efectiva. El estudio de esa respuesta, la posibilidad de *feedback*, es tan importante para la total comprensión como la correcta transmisión del mensaje. Ningún acto de difusión será completo si no llega al público, y ninguna comunicación es posible sin la existencia de una respuesta.

¹⁶⁷ Ciertamente es que pocas frases antes hablábamos de los problemas en la atracción de público del museo al ser entendido como algo “elitista” de manera tradicional; pero aún así, es una de las pocas instituciones culturales que ha gozado de una afluencia de visitantes más “regular” (en lo creciente), más cercana al pueblo, y mejor adaptada a las necesidades de la sociedad en cada momento.

¹⁶⁸ HOOPER-GREENHILL, Eileen *Los museos y sus visitantes* Gijón: Trea, 1998, pag.11.

Emisor → **mensaje** → **receptor** = **RESPUESTA**
(museo) (objeto expuesto + idea) (público)

Con ello, ampliamos los esquemas tradicionales de la comunicación. Será esa respuesta la que condicione el funcionamiento de la entidad museística en el futuro.

Emisor 2 → **mensaje** → **Recetor 2** = **RESPUESTA 2**
(público) (respuesta anterior) (museo)

La evaluación de esta respuesta (RESPUESTA 2) por parte del museo será el objetivo que da paso a posteriores mensajes. El estudio del público potencial (entre otras formas por comparaciones con otras instituciones) es una respuesta extrapolada que también podrá orientarnos.

Dentro de las normas básicas de la comunicación en los museos hemos de destacar la adecuación a los diversos tipos de público desde el momento de la acogida en los lenguajes, registros y textos, incluyendo un estudio de las necesidades específicas de públicos concretos (aún minoritarios en número pero hoy día revalorizados), de lo cual hablaremos en el apartado especialmente dedicado al público de los museos.

“Las instituciones que no puedan dar una razón real y tangible para su continuidad no durarán mucho en medio de este clima de cambio imparable en el que vivimos actualmente. (...) Sin visitantes contentos, satisfechos y con ganas de volver, los museos y galerías caerán en el olvido”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Idem, p.236.

DE UNA “CAJA DE MADERA” A UN CINEMATÓGRAFO: LA NECESIDAD DE DISCURSO MUSEOGRÁFICO

La obra o pieza no siempre se transmite por sí misma. El discurso o relato expositivo debe acercarnos, mostrarnos cómo podemos llegar a ciertas conclusiones y a la vez formularnos nuevas preguntas.

Siguiendo las palabras de Isidro Moreno en “El relato del arte, el arte del relato”^{*} donde nos habla sobre *narrativa museológica*: “En una exposición, los objetos ganan en cuanto su papel de símbolos sagrados del arte a los que hay que rendir pleitesía, pero pierden parte de su historia y, por tanto, gran parte de su discurso narrativo. ¿Qué sabe el paseante del contexto social, espacial y temporal de los mismos? ¿Qué conoce de los personajes y de sus relaciones? ¿Cómo descubrir las acciones que sugieren? ¿Por qué el autor ha optado por esas sustancias expresivas? Es harto difícil responder a estas preguntas, incluso frente a obras pictóricas realistas como La venus del espejo de Velásquez. ¿Y si en lugar de un cuadro como La venus del espejo encontramos en un museo una caja de madera con una manivela y una cartela en la que se lee: Cinematógrafo Lumière, Filmoteca Española? El experto verá más allá de esa caja una cámara, una copiadora y un proyector con los que se registraron, se copiaron y se proyectaron algunas de las primeras imágenes en movimiento, imágenes mecánicas capaces de alumbrar un arte y una industria definitorias del s. XX. (...) Y no se ha mencionado el supuesto extremo, que cada día es más habitual, de tener que transmitir conocimientos o experiencias sin ningún tipo de obras previas. En cualquiera de los casos, un relato bien articulado y científicamente contrastado utilizando los medios adecuados puede iluminar un cuadro, transformar una caja de maderas en un cinematógrafo, liberar el conocimiento escondido de un libro o transmitir los saberes más diversos sin piezas previas.”

El discurso museológico puede utilizar diversas narrativas (multimedia, audiovisual, literaria, etc.), pero estas deben estar fundamentadas científicamente y amparadas en distintos niveles de información e interactividad con el visitante.

La trama principal podrá derivarse en secundarias, pero nunca desaparecer en ellas, ya que supone un hilo conductor del discurso. Será la guía en el viaje del público, y que para que este no se pierda deberá tener un inicio y un final definidos, así como una serie de indicadores en el trayecto aunque el recorrido se abra a múltiples opciones.

^{*} www.ucm.es/info/arte20/documetnos/isidro.htm

2.3.3 Diseño de exposiciones y exhibiciones

En el diseño de exposiciones de hace cincuenta años se huía de la creatividad y la experimentación, que es precisamente lo que hoy día se fomenta, así como ocurrió con la interactividad del público. La relación entre contenedor y contenido ha cambiado, donde la exposición es la relación establecida entre la obra (lo expuesto) y su espacio. Diferenciábamos entre museos con obras originales o con valor histórico-artístico (los de arte, rindiendo culto al objeto) y sin obra (los de ciencias, con reproducciones y recursos expositivos variados). Pero hoy día la fusión entre ambos modelos lleva a la creación de museos en torno al concepto, donde objetos y recursos son igualmente necesarios y utilizados. Si el concepto es el Patrimonio Cinematográfico en nuestro caso, podremos o no tener obra física, y esta podrá ser original o reproducción, sin que ello condicione la aparición del museo (como vimos en el apartado de instituciones).

Al diseñar una exposición dedicada al Patrimonio Cinematográfico debemos tener en cuenta las condiciones de exhibición de un film. Pongamos por caso “Las manos de Orlac” (1924) de Robert Wiene; verla sin ningún tipo de sonido sería, cuando menos, incoherente, ya que desde su propia creación (y por su contenido argumental) fue pensada para ser proyectada con acompañamiento musical.¹⁷⁰ Podemos hablar de efectos de sonido en el cine mudo, o incluso de efectos especiales “en sala”. La cuestión principal sería el estudio de las condiciones originales de exhibición (incluidos los sistemas de proyección), donde el discurso museográfico debe justificar la puesta en escena. Ello afecta a la recepción del mensaje concreto y la visión del Cine en general, que ofrece

¹⁷⁰ Sin extendernos demasiado en el tema, remarcamos el hecho de que fue creada cuando el cine aún era “mudo” (si es que lo fue alguna vez), y sus creadores determinaron una serie de condiciones de exhibición que incluían la ejecución de determinadas partituras en los momentos clave del argumento (bien en directo por un pianista bien por medio de sistemas pregrabados). Esa música no solo suponía un mayor acercamiento al personaje principal y a la creación de un determinado clímax en los momentos de tensión, sino una concepción general del Cine como *medio audiovisual* que da fe de los cambios tecnológicos y conceptuales del propio medio, así como de la sociedad que los percibe o recibe. Por ello, es muy importante el estudio de las condiciones de exhibición originales (su comprensión) a la hora de diseñar propuestas actuales, como advertimos en nuestro discurso.

opciones múltiples pero que deben estar justificadas y alejarse de estereotipos “limitados” (como el de cine mudo entendido como “cine sin sonidos”).

Todo ello debe ser estudiado por el museo o institución que custodie y exhiba dicha obra (sea museo en sí, o filmoteca, o cualquier otra institución). Al respecto, también podemos hablar de la importancia de la restauración o copia y los cambios de formato a la hora de insertar títulos, rótulos, intertítulos, subtítulos... o simplemente traducirlos, ya que inevitablemente alteran las condiciones de exhibición y el mensaje original. La creación de “copias adecuadas y respetuosas” debería ser misión de estas instituciones, sobre todo a la hora de su difusión a gran escala, del mismo modo que se trabaja en la edición de folletos, catálogos, carteles o DVDs promocionales de la propia institución.

Hemos visto como en la Filmoteca de Salamanca y la Colección Patino, se crea un espacio emulando una barraca de feria antigua para la proyección de vistas fantasmales y primitivas animaciones. Y hemos podido comprobar que una de las primeras cuestiones que el público plantea es “¿esto era realmente así?”. Si no se hubiera elegido este procedimiento de exhibición esta pregunta se hubiera podido plantear de otra manera (por ejemplo “¿cómo se vería esto?”) o simplemente no habría surgido ninguna cuestión. Ello demuestra que el procedimiento es efectivo en cuanto desata la curiosidad del público por conocer mejor el tema, se siente ansioso por comprobar la veracidad del entorno recreado y quiere, en definitiva, saber más sobre el tema.

En este caso concreto, al margen de impresiones personales y subjetivas, cualquier opinión que podamos plantear sobre lo acertado o objetivo de esta barraca queda fuera de lugar. Se consigue transmitir la idea de que cualquier recreación no es más que eso, un “interpretación”, porque recuperar al 100% las condiciones originales sería imposible en cuanto el público no es el original.

En el Museu del Cinema apreciamos la misma apuesta, a mayor escala, en cada una de las pequeñas “cámaras del tiempo” que pretenden recrear las antiguas salas de proyección (ahora ya no barracas). El espectador-público se

dispone a ver un film desde su perspectiva actual emulando unas supuestas condiciones que, al margen de estar mejor o peor recreadas,¹⁷¹ nunca podrán ser las originales. Pero el espectador lo asume como un “juego” propio de la puesta en escena, ya que cambia de ambientación en cada una de las salas y sus espacios recreando un viaje en el tiempo ficticio que justifica cualquier “anomalía”, que le hace asumir como “real” cualquier contexto y , nuevamente, desarrollar su curiosidad por “cómo habría sido entonces”.

La responsabilidad que conlleva condicionar el mensaje debe ser, por tanto, tenida en cuenta desde el propio diseño de los sistemas expositivos. La gran información de la cual disponemos, no solo como especialistas en la materia (tanto cinematográfica como museística) sino también como público general, hace que asumamos ciertas máximas y que requiramos un cierto grado de veracidad en las escenografías que acompañan el discurso.



La publicidad de las propias exposiciones condiciona tanto el mensaje como el receptor (público) que se siente atraído por ello. Cartel de la exposición *Ilusión y movimiento*, RETROBACK, Granada, 2012.

¹⁷¹ Como hemos dicho antes, esto es más una cuestión subjetiva y “de gusto”, ya que la información de la que parten es real y comprobada pero la ejecución o consecución de las misma puede ser puesta en tela de juicio, en función al criterio más o menos cientifista de quien las evalúa.

Pero ya en el apartado de conservación insistíamos en la imposibilidad de lograr esa veracidad recurriendo a los objetos y materiales originales por sus propias características naturales constituyentes. Su fragilidad nos llevará a que debamos (en la mayoría de los casos) recurrir a recreaciones, reconstrucciones y copias (más o menos facsímiles) de los componentes del Patrimonio Cinematográfico, empezando por los integrantes del Patrimonio Fílmico (las películas), lo cual supone un esfuerzo añadido. La contemplación a través de un cristal de un rollo de película antigua junto a su cámara de proyección y a su pasquín promocional nunca podrá sustituir la visión del film (aunque sí podrá complementarlo); y este será uno de las handicaps de nuestros “museos de cine”: las necesidades de conservación se cruzan (y muchas veces chocan) con las necesidades de exhibición-difusión.

Del mismo modo, las necesidades del público actual condicionarán esta puesta en escena más allá de los que el mensaje y los criterios museológicos disponen. Encontrar el equilibrio entre necesidades propias y ajenas será el objetivo de cualquier diseño de exposición.

El cansancio experimentado durante la visita de una exposición se ve inevitablemente incrementado cuando esta se compone de miles de piezas iguales. Es imposible mantener la atención continuamente, por lo que no solo hemos de cuidar diseño, iluminación, climatización, accesibilidad... sino que ello debe partir de una idea rectora sensata, esto es, de contenidos.

El cine está pensado para ser visto sentado, con condiciones lumínicas determinadas, con una duración precisa y previamente conocida (extensión del film, que es algo variable), donde el mensaje es el mismo para todos los espectadores (al margen de las posibles interpretaciones personales o subjetivas), sin opción a la alternancia de diversos recorridos o el recurso de distintos niveles de comunicación. ¿Por qué la gente no sale cansada del cine pero si de los museos?

Rico nos habla de la obligación de “verlo todo”, que supone para el visitante un esfuerzo mental (estrés) que condiciona el disfrute. En un museo de grandes

dimensiones es comprensible que la “máxima entrega” sea una utopía. Pero en un museo pequeño o en una exposición temporal, querer conocerlo todo en la visita no debería ser un problema. Sin embargo, escoger el recorrido ya supone “comenzar a pensar” y verse obligado a elegir; y el visitante se plantea cómo hacerlo. De aquí la importancia de los discursos expositivos y de la aportación de una mínima información sobre la institución en su presentación, dando a conocer al público sus opciones. Los niveles de información y por tanto de acercamiento al público también deben definirse cuanto antes.

“En la mayoría de propuestas de exposiciones científicas (las más fáciles de planificar por su habitual lectura lineal y clara) la eficacia de comunicación o, lo que es lo mismo, el rendimiento real del visitante con respecto a lo que pretendía es infinitamente más bajo que en cualquier otro medio de comunicación”.¹⁷²

El diseño de cualquier exposición debería partir de estas nociones y premisas, y analizar los vínculos entre contenidos, continente y público para que estas sean efectivas.

Veamos diferentes diseños de exposición en los museos y colecciones que hemos analizado en apartados anteriores. En la colección Carlos Jiménez se dan criterios enciclopedistas o coleccionistas, mientras que en el Museu del Cinema de Gerona los criterios, por el contrario, son más bien didácticos, sin embargo, las colecciones físicas son muy parecidas. Aquí varían, obviamente, los criterios de exposición, el diseño de los discursos y la atribución de valores patrimoniales.

Si el Cine es arte, industria y tecnología, podría adecuarse al menos a tres modelos expositivos diferentes según la orientación de nuestros motivos expositivos, pudiendo seguir a un museo de arte, a uno de ciencias, o incluso a un parque temático si se quiere. Del mismo modo, podría seguir los modelos de un museo arqueológico o etnológico si enfocamos al Cine como Historia. Por

¹⁷² RICO, J. Carlos *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón: Trea, 2003, p.16.

ello, el diseño de la exposición dependerá siempre del valor otorgado al Patrimonio en general.

A la hora de crear un espacio expositivo permanente (dentro de un museo de cine) este debería ser capaz de soportar diversas lecturas y adecuarse a diferentes montajes, lo cual hasta el momento no se da en los casos españoles. El Museu de Cinema tiene una puesta en escena muy competente pero única, y en el caso de la colección Carlos Jiménez (al margen de no ser un museo) solo se nos ofrecen variantes (distintas “exposiciones”, que en realidad son diferentes montajes de la misma) de una misma puesta en escena lineal y cerrada.

En la selección de piezas a exponer partiendo de nuestra colección inicial, a la hora de determinar contenedores y contenidos la capacidad de uso será nuestro valor de “contraste”. Esto es, hemos de sopesar las necesidades de conservación de los originales y la posibilidad de emplear reproducciones o copias, ya que ni la objetuaria ni las películas podrán ser mostradas sin movimiento (esencia de lo cinematográfico), congeladas o encapsuladas. Seguimos comúnmente la máxima de proteger los originales en vitrinas, lo cual está bien, ¿cómo acercarlas al espectador de ese modo, sin que pueda participar de ese movimiento?. El Museu del Cinema encuentra el equilibrio alternando los originales “encapsulados” con las reproducciones tocables y manejables. La transmisión de las sensaciones es vital, ya que si no podemos animar, filmar, proyectar, reproducir, o visionar,... no podemos transmitir Cine.

Al mismo tiempo, el Cine dispone de estrategias de difusión y comercialización que podemos emplear en el ámbito museístico. La aplicación de técnicas escenográficas en el diseño de exposiciones y de recursos propios de la publicidad audiovisual en nuestro caso queda completamente justificada. Nuestras opciones, tanto plásticas como conceptuales, son múltiples; desde la ya mencionada recreación de ambientes y contextos originales (del proceso de creación cinematográfico), hasta la creación de nuevos ámbitos de proyección y experimentación del fenómeno cinematográfico.

El propio Cine ha sido empleado para crear contextualizaciones en exposiciones museísticas, dentro de los recursos audiovisuales. “El audiovisual de gran formato puede operar con fórmulas muy diferentes; la primera fórmula es la tradicional del cine; se trata de proyectar un filme histórico en el mismo escenario de la historia, es proyectar la vida de George Washington en los escenarios naturales en donde transcurrieron los acontecimientos del pasado. No es lo mismo proyectar la película *La joven de la perla* en una sala de cine que proyectarla en Delf. (...) Exactamente igual ocurre con filmes como *La Misión*, de Roland Joffè, que recrea las históricas misiones jesuíticas; un pase de la película en el escenario natural de las misiones provoca una auténtica catarsis colectiva entre los espectadores que no se produce en una sala de proyección cualquiera”.¹⁷³

Es el poder del Cine como elemento museográfico y comunicativo en general. En un museo del Cine quizás esta debería ser su principal o primordial baza. Como documento histórico (de uno u otro modo) demuestra su potencial y capacidades comunicativas, no solo como testimonio sino también como transmisor.



En la sección dedicada a los orígenes de la captación y reproducción del movimiento del Museu del Cinema (Gerona), no faltan los proyectores con recreaciones de lo que fueron las primeras películas animadas.

¹⁷³ SANTACANA I MESTRE, Joan & HERNÁNDEZ CARDONA, F. Xavier *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Gijón: Trea, 2011, p. 248.

Y no tenemos que limitarnos al patrimonio ya existente, sino que podemos emplear el Cine como herramienta creativa, produciendo documentos *ad hoc* para destacar determinados aspectos, conceptos e ideas. “El Cine para representar el Cine”, en pocas palabras. Las posibilidades del mundo audiovisual son ilimitadas a la hora de animar lo inanimado, crear universos y realidades ya extintos o que nunca han existido, y no solo se limita a la simple proyección de un filme en la sala de exposiciones como si fuera una sala de exhibiciones cinematográfica.¹⁷⁴

Cuando se expone Cine en un museo o sala no específicos (un centro cultural, un museo de arte, o similares), generalmente en lo que denominamos exposiciones temporales, se ha de visionar el espacio de forma diferente a como se haría en un museo del cine. La significación tanto del discurso como de las piezas del diseño como de la publicación, son diferentes y nos ofrecen mayor apertura a nuevas posibilidades: fuentes de luz, tipos de proyección, iluminación más o menos animada, escenografías y ambientes, cualidades de imagen y sonido, estudio de los espacios, etc.

Estamos hablando de diseño de exposiciones reales pero estos principios han de plasmarse también en las propuestas virtuales. A la hora de crear circuitos y recursos de exposición o exhibición hemos de contemplar ciertas posibilidades que van más allá de lo tangible: hemos de diferenciar entre crear un museo virtual o crear una visita virtual de un museo real. Existen dos tipos de conocimientos a transmitir: lineal (lectura, de una palabra a otra, de una línea a la siguiente) e hipertextual (múltiples opciones, en la red por ejemplo). El ámbito virtual nos permite aplicar recursos de la hipertextualidad que en la realidad tangible resultan muy complicados.

¹⁷⁴ Es lo que Juan Carlos Rico denomina “museos de pantalla”; véase RICO, 2003 (op.cit.).

2.3.4 El público en los museos

“Escuela y Museo se complementan, o mejor, uno es la extensión de la otra y ambos estructuran conjuntamente esta vertiente fundamental de la socialización que es la transmisión cultural educativa”.¹⁷⁵

Dentro de las funciones del museo con respecto al Patrimonio Cultural, hacerlo llegar al máximo de público, hacer de su contenido y esencia un mensaje, es fundamental. La comunicación o difusión en los museos podrá ser del museo en sí o de las colecciones. Es una función del museo entendido como herramienta educativa.

La difusión está asociada a la educación, o mejor dicho, a la capacidad educativa del museo o institución museística. Los primeros servicios educativos en los museos de nuestro país llegan en los años setenta a Cataluña, principalmente vinculados al arte contemporáneo como modo de acercamiento y al movimiento general de “democratización cultural” en general. En el ámbito anglosajón era ya un hecho generalizado en esta década, pero aquí los primeros departamentos de educación son los del Museo Arqueológico Nacional en 1979, el Museo del Prado en 1983 y del Museo Reina Sofía en 1993. En los noventa llegó el *boom* de los audiovisuales y la contemplación de la imagen, donde la técnica es solo una parte (función educativa del *cine* como recurso).¹⁷⁶ Los talleres, los maletines o carros de sala, los cuadernillos, ... y poco a poco la necesidad de que lo educativo (como difusión más allá del folleto o la guía) esté presente desde la gestación de cualquier plan museológico o proyecto museográfico. Nace el “papel educativo de los museos”. La educación debe participar del montaje expositivo y el Cine y los medios audiovisuales estarán muy presentes en este proceso.

¹⁷⁵ BALLART HERNÁNDEZ, Joseph “Debate e Investigación. Un nuevo público para unos nuevos museos” en PH48, abril, 2004, p. 95.

¹⁷⁶ Si bien aquí hablamos del Cine como recurso audiovisual o sistema tecnológico (animación de imágenes), simplemente, y no del Cine el como concepto general que venimos trabajando todo el texto.

Existen distintos lenguajes y registros que deben adecuarse a diversos tipos de público, sea cual sea la institución o colección, y también diferencias específicas según el tipo de contenido. El objetivo de la difusión es llegar a todo el mundo para deleitar y educar, donde el museo es espacio de socialización, y por tanto debe hacerse accesible.

Cualquier museo interactivo tiene al público como base, que debe participar del objeto, hacerlo suyo. Algunos museos actuales parten de la interactividad-comunicación multimedia. Son para todos y sin barreras, haciendo gala de una flexibilidad en el uso de sus recursos, del interés por la ciencia y la tecnología y por el medio ambiente (temas actuales y de interés general). La diversión y la educación van de la mano, y la credibilidad es buscada y slogan a seguir. Toda interactividad sugiere nuevas preguntas: reactiva el ciclo que, de este modo, no tiene fin.

Solo en el s. XX y con la democratización de estas instituciones hemos visto al público del museo como reflejo real de nosotros mismo, de nuestra sociedad. Esto no es debido exclusivamente al aumento numérico de visitantes sino a la mayor accesibilidad de la cultura en general, esto es, a las estrategias de acercamiento y “desacralización” (rompiendo mitos obsoletos) en pos de la conexión con la realidad inmediata. Hablamos de sistemas y medios de comunicación y de lenguajes empleados. Buscando una aproximación casi “universal” y directa, donde el museo crea sistemas expositivos que se amoldan a la persona (en la teoría, si bien en la realidad no siempre es así), partiendo de la máxima de la “sociedad de la información”.

Ello se conecta con un proceso cultural general de globalización, donde los modelos y estrategias que funcionan (o parecen funcionar) se contagian como enfermedades. Queremos decir que estos modos en cierta manera se estandarizan y copian, a veces indiscriminadamente. Y no podemos pretender

implantar los sistemas de difusión y tratamiento del público propios del MOMA en el “Museo local del tirachinas y los gomeros”.¹⁷⁷

El público escolar se supone uno de los grupos en los que más se ha centrado la función educativa de los museos. La visita a ciertos museos e instituciones culturales queda fijada dentro de los planes escolares, siendo para este público una “parada obligatoria” (lo cual se ha de vincular al concepto de público cautivo). Hoy día se les considera público potencial a posteriori y los museos se centran en hacer agradable y espectacular su visita para garantizar un buen recuerdo y las “ganas de volver”, quizás más que en difundir ciertos contenidos. Se contraponen la captación de público y estrategias de marketing con la función didáctica. Todo ello venía vinculado en origen a los “museos pedagógicos”, pero hoy día el museo también se contempla como una posible herramienta de apoyo a las aulas, aportando recursos y espacios de las que estas habitualmente carecen (incluso cuando hablamos de fondos bibliográficos y audiovisuales).

Hace años que la difusión parte de estrategias de publicidad y marketing, con productos atractivos para una mayor captación de público sobre todo apoyándose en las entonces llamadas nuevas tecnologías (soportes ópticos y digitales). Ello resultó comercialmente muy acertado porque hoy son “tecnologías de consumo habitual” y el museo ha demostrado saber convivir en su contexto cultural y social como no lo había hecho en épocas anteriores.

2.3.4.1 Estudios de público en museos

Los estudios de público en los museos parten de la necesidad de trasladar el conocimiento científico sobre comportamiento humano al diseño expositivo y gestión museística. El interés por el público es uno de los elementos que marca la transición del museo tradicional al actual. Su necesidad surge casi desde el

¹⁷⁷ Museo que en la actualidad no existe pero del cual sabemos existió un proyecto fomentado desde las autoridades locales albaceteñas, siguiendo el sistema de creación sistemática de nuevos “museos”.

origen de todo museo; el planteamiento inicial de cualquier institución museística hoy día viene condicionado por una serie de estudios previos que analizan su viabilidad, su potencial, y sopesan su funcionamiento y evolución. Los estudios de público evalúan las instituciones museísticas en función a las respuestas obtenidas de sus visitantes (reales o potenciales) a una serie de preguntas precisas.

Estas preguntas son fundamentales, por ejemplo: ¿Quién va y quién no va a los museos? Pero sobre todo precisamos conocer el por qué. Esto no tiene una respuesta única, sino que viene determinado por características demográficas (sociales, culturales, y hasta políticas o religiosas) que podemos estudiar y recopilar. La motivación que lleva al público a visitar un museo, su poder de atracción, será uno de los condicionantes del éxito o fracaso de nuestra institución. Conocer este potencial puede determinar la aparición o desaparición de proyectos.

En otro nivel de preguntas podemos plantarnos: ¿Cómo se comportan en los museos?. Este tipo de preguntas nos guiarán para construir la institución internamente, esto es, en nuestra gestión y funcionamiento, ya que la respuesta nos informa sobre el éxito o fracaso de las propuestas que ejecutamos, o la necesidad de aportar otras nuevas y diferentes.

Pero no necesitamos tener un museo ya creado para realizar estudios de público, sino que el estudio comparativo con instituciones similares puede orientarnos en nuevos proyectos. Hemos de preguntarnos, por tanto, ¿qué ha fallado en casos similares?, y ¿qué ha funcionado?. En la Cinéma-thèque Française, la repetición sin novedades de esquemas ya muy conocidos marca el fracaso (entendido como descenso de público) en contraposición con el Moving Image N.Y. que le da al público exactamente lo que quiere.

Para evaluar los museos de cine españoles disponemos de esta herramienta fundamental, los estudios de público de otras instituciones, pero no disponemos de ejemplos nacionales que se ubiquen en un marco geográfico y económico más próximo. Pero de todas las instituciones museísticas

consultadas en España solo el Museo del Cinema los realiza (lo cual tampoco nos sorprende siendo el único museo como tal). Podríamos plantearnos si con un solo ejemplo es suficiente la información obtenida, o precisamos un mayor número de casos para crear un contraste fiable.

Los estudios sobre público y visitantes nos pueden orientar sobre métodos de captación de público, diseño (efectividad) de exposiciones, diseño de programas de actividades, evaluación de servicios generales (sobre todo en lo que se refiere a atención al visitante), evaluación de objetivos cumplidos en la exposición, y un largo etcétera. En definitiva nos da información comparativa y nos permite evaluar después o durante la visita a nuestra exposición.

Sin embargo, no pueden (o no deben) condicionar los criterios museísticos como lo hacen los estudios de mercado de otros productos comerciales, ya que nuestro objetivo real no es “vender” sino “mostrar o enseñar” (cosa que a veces parecemos olvidar). Si se hicieran estos estudios siempre desde el punto de vista más mercantilista, todos los museos de cine serían como el Moving Imagen de Nueva York.

El estudio de público es principalmente una herramienta para el análisis y de evaluación de lo que ya hemos creado, ya existe. Obviamente, no solo se aplica a los museos sino también a las exposiciones temporales, filmotecas, actividades puntuales de las mismas, o cualquier otra manifestación cultural.¹⁷⁸

2.3.4.2 *Museología crítica y público*

¹⁷⁸ Resulta interesante para este tema ver ejemplos tan variados como puedes ser los que ofrecen los siguientes textos:

ÁVALOS FRANCO, C. C. & VAZQUEZ ROSARIO, U. Análisis de la Encuesta del Estudio de Público del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2010. México D.F.: CNDI/ CONACULTA, 2011.

PÉREZ SANTOS, E. “El estado de la cuestión de los estudios de público en España” en MUS-A, monográfico El público y el museo. Antecedentes y estado de la cuestión, año VI, nº 10, octubre, 2008, pp. 20-30.

AA.vv. Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura. Museo del Traje. CIPE. Laboratorio permanente de museos del MEC.

[En www.mcu.es/principal/docs/novedades/2011/Estudio_Publico_Traje.pdf]

Según M^a del Mar Florez, “la museología crítica surge de la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y la colección”.¹⁷⁹ Sin embargo, es tentador pensar que no hay crisis sino que esta evolución es natural, orgánica, propia del desarrollo de los museos, de la museología, en su acercamiento a lo social. Hablar de crisis constante resulta contradictorio (una crisis rompe las dinámicas habituales creando necesidades de adecuación para la supervivencia de una estructura previa), lo cual es contrario al hecho de que el museo lleva reinventándose desde sus orígenes ya que es hijo de las sociedades cambiantes.

La *museología crítica* es difícil de definir taxativamente, incluso por uno de sus mayores adalides españoles como es Jesús Pedro Lorente, de la Universidad de Zaragoza, como vemos en “A vueltas con la museología crítica” donde se diferencia o contrapone a la *nueva museología*: “El adjetivo *crítico* parece ser un lema muy de nuestro tiempo, y apuesto a que muchas otras disciplinas científicas tienen también sus perspectivas revisionistas autodenominados *críticos*, para distinguirse de los de la generación anterior, que se llamaban a sí mismos *nuevos*.”¹⁸⁰

En definitiva, queremos entenderla como la capacidad de criticar al museo en pos de una mejora o adaptación y partiendo de una base científica y justificada, aunque inevitablemente desde un punto de vista subjetivo. Es la desacralización total del museo.

Aunque existen diversas definiciones para la llamada *museología crítica*, todas coinciden en el carácter de superación de lo anterior (modelos de los años sesenta y setenta o incluso los ochenta según los países y modelos culturales) en pos de un acercamiento al público general y creación de nuevas estructuras de comunicación. (Aunque insistamos en que el cambio en el público es lo que

¹⁷⁹ FLÓREZ CRESPO, M^a del Mar “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo” *De arte: revista de Historia del Arte*, nº4, 2006, p. 232.

¹⁸⁰ LORENTE, J. P. “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica” en revista *Museos*, nº 2, 2006, pp. 28-29.

lleva al cambio de los museos, porque es la sociedad la que exige esta adecuación).

Dentro de la museología crítica se toma al museo como herramienta pedagógica que “ahora” exige una mayor participación y ensalza el concepto de interacción. “El público se asume desde una posición reflexiva y emancipadora de un pasado donde, hasta ahora, dicho público se limitaba a aceptar lo que se decía (...)”.¹⁸¹

Las orientaciones de los estudios de público en museos van desde la evaluación del aprendizaje y la formación del visitante al marketing y los estudios de mercado dentro de las políticas y estrategias turísticas de atracción y fidelización (hoy día aplicables a cualquier ámbito cultural), si bien en su mayoría se generalizan con la observación del público. En definitiva, son auténticos estudios antropológicos orientados al mejor funcionamiento del museo; y en resumen, la museología crítica tiene esos mismos objetivos.

La museología crítica pone énfasis en mostrar el museo “tal y como es” y convertirlo en otro atractivo en sí para el público, donde los “exhibidores se convierten en exhibicionistas”¹⁸² buscando no un discurso cerrado sino un diálogo abierto, dentro de la creciente interacción en lo museístico.

Lo más habitual en esta corriente es abrir al público las estancias hasta el momento privadas del museo (hacerlo público), romper los límites de las colecciones expuestas y en poner mayor énfasis en la difusión de la institución. Ello, al mismo tiempo, hace un “museo del museo” al ponerse en valor y mostrarse al público. Si bien en España esto sigue siendo poco habitual (nos referimos a abrir almacenes, oficinas, talleres y otras dependencias), la práctica es creciente y ya encontramos algunos ejemplos.

¹⁸¹ FLÓREZ CRESPO, M^a del Mar, Op.cit., p. 232.

¹⁸² GÓMEZ MARTINEZ, J. “Estrategias de museología crítica para romper las barreras con el público” Revista museo y territorio. Dossier. N^o4, 2011, p. 134.

Así, en la creación de exposiciones se da cada vez más importancia a la documentación y muestra del proceso de creación de la misma, siendo el *making of* una sección importante en ella (por ejemplo, incluyendo fotografías en el catálogo, o publicando las memorias de una exposición itinerante).

La presentación más directa del personal del museo o responsables de la exposición, la proximidad del factor humano, es también una máxima creciente. El especialista se muestra cada vez más cercano, abierto a las posibles preguntas y sugerencias.

Almacenes y talleres de restauración resultan lo más atractivo. Pero ¿cómo conciliar la fragilidad y necesidades del material con la curiosidad del público? Las estrategias de difusión (acercamiento) son múltiples, pero ante todo deben ser responsables. A veces no nos sirve la mera separación por una mampara de cristal, e incluso puede ser peligroso o incómodo para el visitante (y no solo para las piezas y obras expuestas) por los productos químicos, control de ambientes y temperaturas, etc.



Material variado recién adquirido por la institución, va a comenzar su proceso de documentación, clasificación y estudio, en la Fílmoteca de Andalucía.

ADAPTACIÓN A LOS PÚBLICOS ESPECIALES:

¿Cómo sería una visita guiada para personas con dificultad auditiva?

Durante una de nuestras visitas a la Filmoteca de Salamanca (de la cual ya hemos hablado) tuvimos la suerte de coincidir con un grupo de estudiantes de lengua de signos, lo cual nos demostró otras maneras de acercar el fenómeno cinematográfico partiendo de una misma base expositiva.

Tratándose de la evolución de la tecnología audiovisual, disponían de toda la parte *visual* del sistema expositivo, pero ¿qué hacer con las grabaciones y proyecciones de *audio*?. La agilidad de los traductores sumada al gran conocimiento de los responsables de la exposición, permitió realizar la visita en tiempo real sin ver interrumpido su discurso, al tiempo que se tomó buena nota de posibles recursos explicativos especialmente adecuados para personas con deficiencias auditivas que la institución proclamó intentaría incluir lo antes posible para los visitantes que así lo soliciten (entre otras la disposición de copias de las proyecciones de la barraca que estuvieran subtituladas, en diversos idiomas además, con lo que se denomina “descripción del sonido ambiental”). Se habló incluso de establecer un sistema de colaboración entre traductores y trabajadores de la sala, para poder realizar este tipo de visitas guiadas cuando un grupo lo solicitase.

No se había pensado en esta necesidad con anterioridad. Generalmente a la hora de crear un proyecto expositivo hemos de tener en cuenta ciertas premisas que nos permitan adaptar el discurso, y sobre todo los recursos, a este tipo de necesidades perceptivas. Organizaciones como la ONCE nos asesoran en esta labor, por ejemplo, con publicaciones como las que incluimos en la bibliografía, pero también formando al personal de los museos con cursos específicos y campañas de concienciación.



Un guía de la Filmoteca y las traductoras explicándonos el funcionamiento de los zootropos.

2.3.5 Difusión y TICs

Los museos, con los cambios tecnológicos y sociales que han experimentado, precisan de nuevos recursos didácticos para la mejor y mayor transmisión de su mensaje y contenido. Lo que en principio supuso la primacía de la imagen sobre el texto, hoy se amplía a la interactividad frente a la observación pasiva y distante. No se trata de dar un mayor valor a lo tangible, sino de que lo conceptual (intangibles), el mundo de las ideas y conceptos, también se abra paso en el ámbito museístico cada vez con más fuerza. Por ello el museo supo adoptar las nuevas tecnologías y posibilidades de los medios de comunicación en sus discursos. Y simultáneamente se convirtió en un producto de consumo en sí, atractivo como continente y como contenido (y en algunos casos, el continente será el mejor reclamo posible para el contenido, que puede resultar no tan atractivo de por sí).

El recurso audiovisual había entrado en el museo como herramienta de comunicación antes que como objeto musealizable. En filmotecas, sin embargo, el Cine había entrado como algo digno de ser conservado, para evitar su pérdida. Y por otro lado, los primeros festivales cinematográficos suponían una suerte de concurso, premiando las obras más destacadas de la producción del momento, que al mismo tiempo servía para difundir de forma más efectiva sus propuestas.

2.3.5.1 Filmotecas españolas *On line* ¿realidad o promesa?

Para cualquier persona, a día de hoy, el acceso *on line* a la información básica de cualquier institución cultural resulta indispensable. Conocer los fondos de que dispone una filmoteca es fundamental, sobre todo ante la posibilidad de consultarlos o acceder a ellos de algún modo con motivo de una investigación. Ciertamente no se puede garantizar el acceso directo o real a todos los fondos a cualquier persona, en particular tratándose de soportes frágiles y antiguos; pero sí resulta necesario saber dónde se encuentran y en qué condiciones.

Pero no sólo nos basta con saber qué filmoteca posee una película sino los permisos y trámites para acceder a ella, o a una reproducción o copia, o a la realización de un copia específica o un traslado de formato.

Para ello los sitios web resultan indispensables. Pero hemos de distinguir entre las páginas que presentan la institución de forma muy general, o las que realmente presentan un servicio *on line* para el usuario, como acceso al catálogo, tramitación de permisos, etc. (Por otro lado, habría que hablar de la fiabilidad de las informaciones y el correcto funcionamiento de los enlaces, links y comandos).

Este tema es de gran importancia en las filmotecas hoy día, como apreciamos en el seminario sobre procesos de digitalización organizado por la Filmoteca Vasca en noviembre de 2011 (realizado en el Museo de San Telmo de San Sebastián). La digitalización de los fondos de archivo así como de los procesos de clasificación se quedaba “coja” si posteriormente no se podían poner a disposición del usuario remoto de algún modo. La consulta *in situ* es, cada vez más, algo que el público quiere relegar a las piezas que realmente lo precisen o “merezcan”, como en la visita de un museo, ya que resulta tentadora la visita desde nuestros hogares.

Analizando los contenidos de las páginas webs de las filmotecas españolas encontramos una estructura común fundamentada en la lógica de la presentación de un archivo. Todas tienen apartados dedicados a sus actividades, donde se repiten ciertos campos: programación, exposiciones (si las hay), conservación y restauración de sus materiales y legislación (tanto de la institución en sí como de los trámites para acceso a los materiales por parte de los usuarios).

Sin embargo, España sigue en deuda con las “nuevas tecnologías” y parece no aceptar los sistemas de información informatizados como una realidad necesaria, por lo menos en el ámbito de las filmotecas.

En el seminario *Perspectivas para el desarrollo de sistemas de formación para la preservación y difusión del patrimonio Audiovisual* organizado por la Filmoteca Nacional los días 7 y 8 de junio de 2010 (realizado en el Cine Dorè), se insistió en la separación existente entre los archivos fílmicos y las instituciones dedicadas a la conservación y restauración del resto del Patrimonio Cultural. Se analizó como los museos y otras instituciones afrontan este tema.¹⁸³

La Conferencia fue presentada por la entonces ministra de cultura D^a Ángeles González-Sinde y el director del ICAA José M^a Prado. Se dieron cita las principales figuras que trabajan el tema en nuestro país, la mayoría de las cuales son mencionadas en este texto. En ella se constató que en otros países ya existen sistemas de formación para profesionales de la conservación cinematográfica (masteres y módulos específicos, más o menos reglados). La formación continua y el reciclaje son vitales para el personal de los archivos, sobre todo con el impacto y rápida evolución de las tecnologías digitales. Recomendaron una mayor conexión entre archivos y centros de formación (lo que coincide plenamente con el objetivo de esta investigación).

Pero además se insistió en el hecho de que la adecuación al universo *on line* es cada vez más necesaria, y su ausencia impide al usuario conocer la verdadera labor de los archivos fílmicos y filmotecas en general. Cualquier labor de recuperación quedaría incompleta sin llegar al gran público, sin darse a conocer y facilitar el acceso a estos materiales.

2.3.5.2 Nuevas y “viejas” tecnologías en los museos

Como decíamos antes, el Cine había entrado en los museos como recurso comunicativo antes que como objeto patrimonial. Fueron los medios audiovisuales la primigenia concepción de la aplicación de “nuevas tecnologías” a la museología, siendo la imagen en movimiento un gran aporte

¹⁸³ Véase conclusiones en la documentación adjunta.

para la presentación de conceptos en los discursos expositivos, superando el hieratismo de la mera observación de las inmóviles piezas en sus vitrinas. La película, bien específicamente creada para ese fin, bien seleccionada como transmisora de un mensaje de forma más indirecta o “ambiental”, con carácter documental, comenzó a formar parte de los discursos expositivos hasta llevar a la situación actual, donde resulta complicado encontrar una exposición donde no existan soportes audiovisuales de algún tipo. En ello, las políticas culturales de acercamiento a nuevos públicos, democratización y apertura al ocio y turismo tuvieron un peso relevante, ya que el soporte audiovisual se mostraba más accesible, ameno, de comunicación más directa y a la que el espectador estaba ampliamente acostumbrado.



Portada del Cine Doré

Existen muchas diferencias entre la exhibición de un film en el museo y en la sala de cine tradicional. El espectador llega a las salas de exhibición de la institución museística como llega a las salas de cine: parte de unas expectativas, lleva una idea de “lo que va a ver o vivir” que viene de una información previa (alcanzada por diversos canales), que es la que le ha llevado a tomar la decisión de participar de esa oferta cultural y de ocio. Contenedor y contenido se aúnan para proporcionarle una experiencia más o

menos gratificante (en cuanto corresponde a esas expectativas previas), que en ambos casos pasa a ser parte de la experiencia y cultura de ese espectador.¹⁸⁴

Aún así, el objeto suele ser el centro de atención, con lo que el museo nos muestra su principal diferencia con el Cine: el museo modifica el objeto en su presentación y condiciona, por tanto, los modos de percepción y comunicación en mayor grado que la sala de exhibición cinematográfica lo hace con el film. Recordemos que ha sido creado para este tipo de exhibición en concreto (sobre todo cuanto más reciente sea la película). Aunque ambas experiencias son subjetivas (como toda percepción) y dependen activamente del contexto expositor.

En tal caso, cuando el museo expone un film quizás estemos aplicando un doble filtro: el de los condicionamientos propios de la exhibición (y sus condiciones como contexto) y el de la exhibición dentro de un discurso predefinido: el de la musealización. El montaje expositivo será la herramienta que determine el modelo o tipo de exposición y comunicación elegidos, y que plasme el discurso. Pero, en todos estos casos, el film pasa a ser un objeto musealizado.

Hoy día nos enfrentamos a un nuevo problema desde el arte contemporáneo y la museografía: la conservación y puesta en valor de lo intangible, que bien queda ejemplificada en el amplio patrimonio virtual y digital que forma parte de nuestra cultura. Teniendo en cuenta que podemos transformar el Patrimonio Cinematográfico en un elemento virtual, nos surge la siguiente pregunta: ¿Cómo musealizar el film sin ser objetualizado?

La música (como arte y como manifestación humana) comenzó esta utopía hace siglos. El Cine ha sido su directo sucesor al plantear estos problemas ¿cómo proteger y proyectar hacia el futuro un fenómeno etéreo?. Sin duda lo haremos a través de restos materiales (documentos y testimonios) desde una

¹⁸⁴ Este no es el caso del público cautivo o escolar, porque su elección no ha sido libre totalmente, aunque también puede crearse ciertas expectativas ante la visita.

óptica más o menos arqueológica como primera opción, casi por inercia, y objetualizando sus testimonios tangibles como hemos indicado. Pero, sobre todo, con la evolución de los conceptos que lo definen y su mantenimiento “activo” en la cultura imperante, ya que ignorar es condenar al olvido. Es más una actitud reflexiva y constante que un conjunto de normas a seguir: no hay un corpus teórico estricto. En un momento en el que el propio museo se está volviendo inmaterial, nos queda la siguiente opción: la creación de un museo virtual sobre el Patrimonio Cinematográfico.

El Cine llega al museo como recurso (o medio) audiovisual a principios de los setenta oficialmente, como venimos indicando en los párrafos anteriores. Una de sus primeras experiencias se dio en el Museo del Movimiento Revolucionario Obrero de Bohemia del Sur (en 1975), con una de las primeras proyecciones audiovisuales creadas como material textual.¹⁸⁵ Lo que está claro es que la introducción de los medios digitales, hoy tan habituales como necesarios y requeridos, proviene del “anterior uso de los elementos audiovisuales (generalmente proyecciones del cinematógrafo), empleadas para aportar otro tipo de conocimientos al visitante del museo o sala de exposición”.¹⁸⁶

De la mera proyección a la creación de un medio multimedia (compuesto por textos, gráficos, sonidos y otros elementos) se pasó a la evolución de las tecnologías y la demanda de interacción por parte del público. Pero no todos los recursos multimedia (entendidos especialmente como recursos o instalaciones audiovisuales)¹⁸⁷ son interactivos. Estos, generalmente, aparecen como apoyo informativo al discurso o exposición, por ejemplo, el audiovisual de recepción del mencionado Museo del Cinema, que nos introduce en la temática general que veremos en nuestra posterior visita a la institución museística. Por otro lado estarán los recursos multimedia interactivos, como evolución (gracias

¹⁸⁵ Según la opinión de Juan Carlos Rico (RICO, 2009: 22), si bien sabemos que el Cine entendido como “proyección de una película” para acompañar una exposición se venía efectuando desde los cincuenta (puede que incluso antes).

¹⁸⁶ RICO, J. Carlos (coord.) *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era virtual* Gijón: Trea, 2009, p.22.

¹⁸⁷ Dentro de los denominados TICs, estos podrán ser activos (con interacción) o pasivos (sin posibilidad de interacción), como veremos en el texto.

a las tecnologías) de los anteriores. Pero, además, la interactividad implica reciprocidad, lo cual no es tan fácil de conseguir, ya que interviene también el factor de la motivación del individuo.

El Museo del Cinema, dispone de recursos interactivos (reproducciones de máquinas y aparatos expuestos, que permite al público “participar” de su funcionamiento), pero carece de espacios interactivos ya que el recorrido está previamente determinado, no hay opciones o posibilidad de selección. Al margen de esto, están las actividades del área didáctica, donde dicha interactividad se incrementa. No existen, por tanto TICs activos sino solo proyecciones prefijadas.

Los recursos audiovisuales sirven para captar la atención del usuario, porque el lenguaje de las imágenes en movimiento (sumando el sonido) le es conocido y agradable. Le permite “no hacer el esfuerzo de leer”, es inmediato y directo. Pero ello también ha perdido atractivo, con lo que a día de hoy muchos visitantes del museo pasan por delante del recurso audiovisual sin sorprenderse necesariamente, e incluso evitándolo si esto le hace pararse o frenar su recorrido. La interactividad podría ser una solución ante esta desidia. Luchar contra el desfase tecnológico es un tema tan complicado como luchar contra el envejecimiento propio: jamás podremos frenar la evolución aunque intentemos luchar y enfrentarnos a ella. Muy poco habitual es el caso de una institución que disponga de medios económicos para cada año “modernizar” todos sus recursos adquiriendo lo último en tecnología, y por tanto, llamando así la atención del público visitante, así que tendremos que asumir nuestras posiciones y “envejecer con dignidad”.

Hemos de aclarar, tanto en este texto como a la hora de crear nuestra institución, una serie de conceptos fundamentales vinculados a este tema, como son *intangible*, *virtual* y *digital*. Porque un museo virtual no es inexistente, sino intangible. Si el museo existe, precisa la participación de un personal formado para su creación y mantenimiento, no limitándose a ser un conjunto de información que viaje en el ciberespacio sin contenido alguno. Y por tanto, todo museo virtual precisa de la participación de profesionales de la museología y no puede limitarse a la participación de técnicos en informática.

Porque, a su vez, digitalizar un objeto es “crear otra cosa” pero no sustituirla; ofrecer una versión digital (fundamentada en códigos binarios) no implica desmerecer al objeto real de referencia. Por lo que digitalizar los fondos de un museo, o incluso “virtualizar” la institución, no debe nunca ir en detrimento de la conservación de lo real. Cuando nos planteamos hacer un uso virtual del Patrimonio Cinematográfico, lo que deseamos es buscar un modo de juntar piezas y conceptos (ponerlos al alcance del público) que, de otro modo (en la realidad tangible) sería muy complicado y costoso. El término *virtual* expresa todo aquello que genera la electrónica y que no existe en la realidad (tangible) desde texto e imágenes hasta espacios y animaciones.

Otras definiciones que no debemos confundir:

Hipertexto: (Nelson, 1960) “son los textos no secuenciales vinculados desde un ordenador capaz de buscar y recuperar datos conectando una información determinada (se crea así una red de información); puedo considerar hipertexto ya este propio escrito por poseer comentarios, llamadas, notas a pie y referencias bibliográficas, esto es, no limitarse a la linealidad (aunque esto en soporte escrito impreso está mucho más limitado que en un ordenador)= necesidad de links o enlaces”. El ejemplo por antonomasia sería la enciclopedia digital.

Hipermedia: es un sistema semejante al del hipertexto, pero esta no solo conecta textos sino medios y elementos del lenguaje audiovisual: texto + imagen (fija o animada)+ audio. “La hipermedia es un medio digital, en donde el diseño y la creación de mensajes hipermediáticos requiere la conjunción de varias áreas del conocimiento humano (...) comunicación, ciencias cognitivas, informática y otras(...)”.¹ Un hipermedia no es solo una urdimbre ramificada de diferentes elementos audiovisuales, sino que es un espacio virtual (esto es, ficticio materialmente pero que existe digitalmente). Esta es la idea que nos mueve a plantear un museo virtual del cine....

Un museo virtual nos permitiría (entre otras cosas) la programación de exposiciones *on line*, acceso al conocimiento libre y creciente, una mayor capacidad de consulta e investigación. A esto debemos unir que será más económico que un museo físico-real.

Siguiendo a Erkki Huhtamo¹⁸⁸ el concepto de “museo virtual” a llegado ha una categoría que en ciertos casos resulta vaga o se presta a confusión (a la hora de hacer una búsqueda en internet); y es que, como hemos visto en nuestros propios ejemplos, todo el mundo quiere emplear la palabra “museo” para el nombre de su institución por el empaque que conlleva (la sacralización del propio nombre), pero en muchos casos nos referimos a colecciones o meros conjuntos de elementos.

“There are *virtual museums* that might more conveniently be classified as libraries or archives, although the cyberspace definitions of these are not absolutely clear-cut either. I *wired* virtual museums have a common denominator at all, it is very general one, referring to almost any kind of collection of material (supposedly of *historical* or at least *cultural* value) put on general display on the Internet”.¹⁸⁹

Esto resultó uno de los principales atractivos de la red de redes (W.W.W.): la capacidad de acceder a museos lejanos o incluso crear el tuyo propio. En los noventa se puso de moda que todos los grandes museos creasen su propio versión en CD-rom rompiendo los límites físicos. Pero ello no planteó la sustitución del museo, de su visita real, sino que amplió la oferta de productos asociada a su difusión.

Luego aparecieron las páginas web o websites y con ello la posibilidad de conexión *on line*, y aquí fue cuando comenzó a plantearse la posibilidad de una visita diferente o incluso de su sustitución. Los contenidos digitalizados ahora

¹⁸⁸ En PARRY, Ross (ed.) “On the origins of the virtual museums”, *Museums in a digital age*. Leicester: School of Museums Studies, University of Leicester, 2010, pp. 121-135.

¹⁸⁹ PARRY, Ross (ed.), Op.cit, pp. 121 y 122.

pueden acercarse al usuario desde cualquier punto del planeta y con un grado de interactividad mayor.

2.3.5.3 ¿Cómo sería la creación de un Museo Virtual del Cine en España?

Partimos, en nuestra mente, del museo imaginario de Malraux : museo no real, idealizado, de esencia teórica donde, no estamos limitados por las trabas de lo físico. Así podemos plantearnos “¿cómo debería ser el museo del Cine?”. Si bien nuestro objetivo no es crear uno en estos momentos, si podemos adelantar ciertos rasgos fundamentales que debe poseer. Principalmente, la no limitación a ser un archivo multimedia, de consulta en línea, como una mera galería fotográfica de objetos de distintas materialidades (ahora todos digitalizados). Si nos limitamos a digitalizar o hacer réplicas digitales no estamos creando una institución museística, sino una colección virtual. Por desgracia, la mayoría de los fondos fílmicos existentes y conservados a día de hoy son ya una “colección virtual” en cuanto se limita a esta, no continuando el camino de la difusión, esto es, no estando al alcance del usuario para su visualización real como acto tangible.

Precisaríamos la creación de una metabase de datos, partiendo de un sistema operativo básico y por todos bien conocido, que pueda poseer distintos grados de complejidad según la necesidad de profundizar en ciertos campos y/o recursos (esto es, diversos modos y grados de acceso). En este metadatos podemos conectar museos e instituciones (filmotecas, salas de exhibición, universidades, talleres de restauración y copia o traslado de formatos, ferias y festivales, etc) físicas, poniendo en común muchos de sus fondos para la consulta o visita *on line* y dejando clara su ubicación real para la posible visita posterior en la realidad.

Se debería, como se viene ya indicando, contar con la colaboración de más de una institución, constituyéndose este museo virtual como punto de conexión de

estas haciendo efectiva la “red de redes”. Se precisaría, por tanto, un sistema de coordinación comúnmente aceptado, lo cual ya supone todo un reto.¹⁹⁰

Se debe partir de planteamientos plenamente museológicos aunque estén aplicados desde la técnica informática. Esto es, debe plantearse como se haría con un museo real y tangible, aunque este se haga virtual en su ejecución física. Ello supone, más que en cualquier otro caso, la colaboración multidisciplinar en la creación de un plan museológico, donde la gestión de recursos y los principios de sostenibilidad sean aspectos primordiales. Teniendo en cuenta la enorme inversión económica que la creación de un museo de estas características supone, y luego su posterior mantenimiento, la planificación a corto, medio y largo plazo (adecuándose a las políticas culturales de cada momento y la evolución de estas en el tiempo) será el mayor reto, más allá del esfuerzo tecnológico.

Dada la situación actual de nuestro país a niveles económicos, y la palpable repercusión de estos en los parámetros culturales, plantear seriamente la creación de este museo es toda una utopía. Sin embargo, resuenan ecos en otros países¹⁹¹ sobre este tipo de iniciativas que tarde o temprano tendremos que plantearnos, ya que la carrera tecnológica y las demandas del público no pueden ser ignoradas si queremos que nuestro Patrimonio Cultural no sólo mantenga su estatus sino que sobreviva a este momento histórico.

¹⁹⁰ Sobre todo si tenemos en cuenta que, a día de hoy, la informatización de los museos en España es muy lenta y la mayoría de las instituciones ni siquiera han conseguido adaptarse al sistema DOMUS con éxito por diversos motivos.

¹⁹¹ Véase, por ejemplo, el museo mexicano que vimos en el apartado 2.1.3.1



La exposición *Ilusión y movimiento. Los orígenes del cinematógrafo* (RETROBACK 2012, Granada) nos mostró como con pocas piezas pero un discurso argumentado podemos acercar al público general a un fenómeno tan complejo y rico como el origen de la cinematografía. ¿Por qué no hacer lo mismo virtualmente? Imaginemos cómo sería este proyecto partiendo de los fondos de la Filmoteca española.

MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CINEMATográfico



CONCLUSIONES

3. CONCLUSIONES Y PUNTOS CLAVES DE LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CINEMATográfico

Cerraremos este texto recapitulando las principales conclusiones que hemos obtenido a lo largo de nuestra investigación, y lo haremos agrupándolas en función a los bloques temáticos que hemos ido tratando.

(3. 0) ¿Qué es y cómo se realiza, en España, la musealización y puesta en valor del patrimonio cinematográfico?

Hasta el momento, en este estudio, hemos (re)definido el Patrimonio Cinematográfico, hemos analizado las principales instituciones que trabajan con él y, conocidas sus cualidades (y por tanto sus necesidades), hemos atendido a su conservación y lo hemos acercado al público. En definitiva, hemos visto como aparece y es tratado en el ámbito museístico.

Para comenzar este apartado de conclusiones, que es en realidad el alma de nuestra investigación (en cuanto es síntesis de todo lo dicho), podemos partir de unas pocas premisas fundamentales:

- en España se sigue la línea general que en el resto del mundo, a grandes rasgos, y sin embargo...
- nos queda mucho por hacer, especialmente si queremos ofrecer un enfoque más personal a este tema.
- Por otro lado, queremos resaltar que, a día de hoy, solo existe un museo de cine en España como tal, el Museu del Cinema de Gerona, si bien existen muchas otras formas de musealización del Patrimonio Cinematográfico en nuestro país.

Para esta tesis nos hemos centrado en el caso español por la necesidad (o inexistencia) de una bibliografía detallada que abarcara este tema concreto a nivel nacional. Como hemos visto y se refleja en el apartado de bibliografía, existen textos que hablan sobre experiencias concretas, temas muy definidos y aspectos que no comprenden la complejidad global de este fenómeno. Si existe, sin embargo, una creciente intención (o más bien un deseo) de crear documentación y bibliografía que retrate la evolución de la museología y ponga de relieve las nuevas líneas de investigación y trabajo desde nuestro país, con una lista de autores que son referencia obligada, y unas líneas editoriales bastante definidas y conocidas, que nos acercan cada vez más a los trabajos reales realizados y a una nueva generación de conservadores y gestores culturales (desde el ámbito museístico preminentemente y también desde las universidades). Este texto pretende seguir esta línea y cubrir un hueco que refiere al Cine entendido como Patrimonio Cultural.

La conservación de este Patrimonio supone corroborar la toma de conciencia y la recuperación de cierto uso cultural, mientras que su difusión supone la concretización de la puesta en valor con el acercamiento al público. Ambas acciones (conservación y difusión) deben estar interrelacionadas y comprenderse la una a la otra, y es el museo la institución adecuada para ello ya que por su propia naturaleza y funcionamiento posee *per se* las infraestructuras, metodologías, criterios y mecanismos adecuados para ello, más que ninguna otra institución cultural hasta hoy definida formalmente. Pero, como no, hay casos y casos. No todo “museo”, o institución que pretenda ser museo o decida denominarse como tal, está cualificado para afrontar esta complicada labor.

Las obligaciones del museo para con el Patrimonio Cultural son investigar, conservar y difundir, que (no casualmente) son los bloques que hemos tratado. En esta tesis intentamos encontrar el equilibrio entre los tres, reflejar la actitud que debe mantener el ejemplar *Museo del Cine*.

3.1 Redefinición de *conceptos e instituciones* vinculados al Patrimonio Cinematográfico y la museología.

En primer lugar, hemos ofrecido una definición propia del Patrimonio Cinematográfico, que será el punto de partida de esta tesis, como “todos aquellos bienes muebles o inmuebles, sea cual sea su materialidad, que son o hayan sido expresión relevante del fenómeno cinematográfico como industria, como manifestación artística, o como testimonio de su tiempo y sociedad”.¹⁹² Esta deriva de años de investigación y constituye la base, como hemos expuesto en otras publicaciones y conferencias, de nuestro trabajo. Pero no será esta la única definición propia que aportemos, ni la única necesaria para seguir el hilo de nuestra investigación. Hemos incidido, por ejemplo, en la necesaria precisión en la definición de conceptos como el de “museo del Cine” y la ligereza con la que a menudo se manejan estos términos.

Hay (y han habido) muchas iniciativas para crear “museos de Cine” en nuestro país y en el extranjero. La cuestión es cuantas de estas se hacen efectivas, y cuantas son verdaderamente museos. Responsablemente hemos de emplear este término, y no confundirlo con las colecciones (expuestas o no) ya que el museo es una institución que debe cumplir obligaciones y expectativas si queremos disponer de un Patrimonio Cultural de calidad y no simplemente “de mercado”.

La principal diferencia entre museos de cine y filmotecas o cinetecas será la cualidad material de los objetos que protejan, donde el museo se vincula a los bienes que pueden corresponderse con el Patrimonio Etnográfico y la filmoteca con los filmes o películas, pero ambos orientados en unas máximas de conservación. Sin embargo, en la concepción de ambas instituciones, los

¹⁹² Vista en el apartado 1.1.2.2 Evolución del concepto de Patrimonio Cinematográfico

sistemas de difusión del patrimonio conservado y su relación o interacción con el público se diferencian notablemente.

Según el ICOM no podemos considerar Museo a ninguna institución que deje de cumplir las funciones a estos centros asignadas y ya mencionadas (investigación, conservación, difusión, exhibición, catalogación y adquisición) para ser instrumento o herramienta de la interpretación cultural.

Hasta la segunda mitad del s.XX los museos se centraban exclusivamente (en la mayoría de los casos) en el objeto, pero hoy día se centran también (y cada vez más) en el sujeto y ello no solo significa que los aspectos educativos (difusión y comunicación en un sentido amplio) adquieran mayor importancia a la hora de plantear el trabajo diario de cualquier institución museística. Para nosotros, ver como un museo se adapta al público de masas no es extraño, ya que vemos como lo hace el Cine desde el punto de vista industrial. De hecho, hoy día podemos hablar de Industrias Culturales supeditadas a las evoluciones sociales. Cualquier producto de la humanidad queda bajo juicio de la sociedad que lo consume, sea pasado o presente (obviamente, con diferentes enfoques o puntos de vista sea uno u otro).

Dentro del afán por poner en valor el Patrimonio Cultural, tendemos (en sentido general) a una musealización entendida como “puesta a la vista, en exposición” y que queda incompleta, por falta de contenidos, criterios, estructuras gestoras y reguladoras, etc. Llamamos “museo” a colecciones o/y exposiciones que no lo son, porque este término sigue teniendo un aura de prestigio y un cierto atractivo para el público. Cuando hablamos de musealización y puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico lo hacemos conscientes de que la principal labor de este tesis es definir correctamente cada una de estas palabras. Por ello, si hemos insistido en la definición (o, si se quiere, “re-definición”) del Patrimonio Cinematográfico, no menos hemos de concretar qué entendemos por *musealización* y por *puesta en valor*.

Los bienes patrimoniales son objetos y objetivo de las acciones museísticas (museología y museografía). Si la musealización viene del deseo de preservar algo que se intuye como perdido o en peligro de pérdida, entendemos claramente la aparición de los Museos del Cine como centrados en el precine y sus primeros años. Ello justifica también la musealización *in situ* de los cines antiguos en proceso de destrucción (en su mayoría abandonados) y el porqué de su separación de los museos de Arte Contemporáneo y centros culturales. Pero esta tesis no surge porque el Cine vaya a desaparecer, y por tanto, haya que musealizarlo a modo de protección. Lo que ha ocurrido es que hemos cambiado nuestra concepción sobre él, convirtiéndolo en una entidad cultural, y su entrada en los museos no es más que la constatación de este hecho. Nuestra responsabilidad será hacerlo correctamente.

La denominada *Nueva Museología* aparece en los setenta, revisando todos los conceptos anteriores del museo, y dentro de ella posteriormente la *Museología Crítica* introduce una mayor actitud pedagógica y un mayor acercamiento al público en general. Como última fase del proceso, aunque de modo paralelo y progresivo cronológicamente hablando, llegaron las “nuevas tecnologías”. El lenguaje audiovisual será la base que soporte las tecnologías recientes y en continua evolución, y a un público como espectador que busca la interactividad y el acercamiento. Como dice M^a Luisa Bellido¹⁹³ “internet y los nuevos soportes han propiciado un cambio radical en el funcionamiento pero sobre todo en la propia naturaleza del museo.” Y la aparición del *Museo Virtual*, entendido como réplica digital de los museos tradicionales, suponen el último escalón hasta hoy alcanzado.

Dentro de un proceso de globalización cultural general, los museos también han evolucionado adquiriendo otras cualidades que definen la museología actual. El museo es industria generadora de ingresos económicos, uno de los puntos clave del turismo cultural y de las políticas de Patrimonio como “recurso sostenible” (que más bien quiere decir “rentable”). Véase como los museos

¹⁹³ BELLIDO GANT, M^a Luisa “Patrimonio y museos en la era virtual” en DIAZ BALERDI, I. (coor) *Otras maneras de musealizar el patrimonio*. Bilbao: Diputación Foral de Álava, 2012, (pp.127-139) p.130.

Europeos se han sumado al carro de las “industrias” Guggenheim o a las ramificaciones internacionales del Hermitage, primero desde el enfrentamiento y luego desde la conciliación. O véase la proliferación de museos locales temáticos incluidos en las rutas de los tour-operadores españoles (museos de la nada y el todo, en definitiva, museos de “turistas”) o a los continuos procesos de descentralización.¹⁹⁴

¹⁹⁴ GÓMEZ MARTÍNEZ, J. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006, pp 311-315.

3.2 Respecto a la conservación

Comencemos haciendo notar que el apartado al que más páginas hemos dedicado es sin embargo el que menos nos sorprenderá en nuestras conclusiones finales. Ello se debe a que sobre este tema, la conservación física del Patrimonio Cinematográfico, existen abundantes textos si bien no orientados al Patrimonio Cinematográfico en general y como entidad única. Esto conlleva que nuestro trabajo ha sido más de revisión de lo existente bajo una visión unitaria, y no de aportación de “nuevas soluciones”.

Si la restauración se orienta a la recuperación de la funcionalidad, como decía Cesare Brandi, la conservación actual no solo se orienta a la recuperación y mantenimiento de la misma físicamente sino al cuidado general del Bien Patrimonial (también en su concepto). Cualquier intervención debería buscar el equilibrio entre la recuperación física original y sus cualidades estéticas y la demanda para su posible difusión que hace “tangible” su puesta en valor.

Tanto por su naturaleza como por la evolución de su consideración, ya se ha perdido casi el 90% del Patrimonio Fílmico de los orígenes (hasta los años 30 incluidos), y el 95% del Patrimonio documental y etnográfico (cámaras, proyectores, documentos, cartelería, atrezzo, vestuario, y un largo etc.) anterior a la II Guerra Mundial. Su recuperación se ha orientado desde sus orígenes principalmente hacia el concepto de película como testimonio último y fundamental del Patrimonio Cinematográfico, pero no ha de ser único y excluyente. Hoy día, hemos de diferenciar entre la recuperación física y la conceptual, y ambas han de ser atendidas desde el ámbito de los museos; del mismo modo ambas han de ser estudiadas en su evolución dentro de las políticas culturales imperantes.

“Todo lo que realmente conocemos sobre nosotros mismos y sobre nuestro mundo proviene del pasado. Y todo lo que conocemos verdaderamente del pasado es aquella parte que ha sobrevivido bajo la forma de objetos materiales. (...) la conservación es el medio a través del cual los preservamos.

Es un acto de fe en el futuro. La principal tarea del museo es preservar aquellos objetos del pasado que están a su cargo para las generaciones presentes y futuras”.¹⁹⁵

Dicho así parece un poco simplista, pero resume el motivo de la importancia del bloque que hemos dedicado a la conservación de estos materiales y conceptos. Es vital que la interpretación del Patrimonio Cinematográfico nos lleve hacia posiciones efectivas, con criterios de base científica, para su conservación, especialmente desde el ámbito museístico. Porque al margen de lo más o menos acertado de los criterios de exposición, los criterios de conservación son vitales para la pervivencia física de los objetos. Así, podremos arrepentirnos con el color elegido para los paneles, su formato, el tamaño de letra... y ello determinará el acierto o fracaso de una expografía (y con ello el fracaso como experiencia cultural), económico, a nivel de publicidad de una institución.... Pero arrepentirnos de nuestra posición en lo referente a la conservación del Patrimonio Cultural puede conllevar la destrucción del mismo, lo cual supone un acto irrecuperable (e imperdonable), cuando podemos partir de nuestra propia experiencia.

En resumen, nuestra misión es hacer todo lo posible por la conservación de este Patrimonio Cultural para el futuro, y fallemos o no nuestra conciencia (entendida como ética profesional) debe estar tranquila al haber planteado una posición plenamente justificada por la experiencia previa. Por ello la conservación entendida como “el tratamiento inerte y minimizador de riesgos” debe ser la actitud principal o primera en la introducción del Patrimonio Cinematográfico en el museo. Y esta labor no solo corresponde a los restauradores, sino que es una actitud responsable que debe ser compartida por todos los profesionales que se dedican al estudio y puesta en valor del Patrimonio Cultural.

¹⁹⁵ WARD, R. “La conservación: el porvenir del pasado” Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, PH 17, año 4, 1996, (pp 59-61) p. 59.

El excesivo afán por proteger o conservar nos podría llevar a la “encapsulación” del Patrimonio. Nunca hemos de olvidar el fin último para el cual es creado el Cine: llegar al espectador. La película ha de ser vista, y el resto del Patrimonio Cinematográfico está creado para este mismo fin: desde lo que hay tras las cámaras en la filmación, hasta los procesos de difusión del film, el objetivo del cine es “ser visto”, llegar al público. Esto no debe plantearnos duda, sino que hemos de plantearnos el modo, el “¿cómo?”, y encontrar estrategias de difusión que lleguen al público sin menospreciar las necesidades físicas o conservativas del soporte material. Pero nunca impedirlo, nunca “parar el movimiento de las imágenes”.

3.3 Referente a la difusión y puesta en valor

La gran demanda cultural (principalmente, entre otras causas) ha llevado a la proliferación de museos, especialmente de arte contemporáneo, desde los años ochenta. El auge de los museos ha conllevado el desarrollo de la difusión como búsqueda de contacto con la sociedad que los demanda.

“Las causas de este incremento en pro del museo vienen determinadas en gran parte, primero, como clara respuesta a la demanda social que inserta en un contexto propio de la cultura de masas, solicita perentoriamente más espacios de ocio y participación, en segundo término, por las posibilidades derivadas por el desarrollo tecnológico alcanzado, el cual facilita gracias a los nuevos materiales, la realización de diseños cada vez más audaces y operativos.”¹⁹⁶

En el momento actual, las prácticas y técnicas museísticas evolucionan rápidamente. La creación (o revisión) de cualquier museo debe partir de las experiencias acumuladas (estudios “de lo vivido”) y estar abierto a cualquier nueva posibilidad desde el primer momento, desde su concepción. Es la base de las políticas culturales actuales.

Los estatutos del ICOM definen museo como “todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por diversos medios y, sobre todo, exponer para deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural”.¹⁹⁷

El estudio previo del público potencial es tan importante como el conocimiento de las instituciones museísticas que ya trabajan un mismo tema: hablamos de

¹⁹⁶ MARTÍN MARTÍN, F. “El museo extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz: un proyecto museográfico ejemplar” *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, (pp. 263-292) p. 264.

Véase también MARTÍN MARTÍN, F. “Reflexiones en torno al museo en la actualidad” *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 263-282.

¹⁹⁷ FERNÁNDEZ, Alonso *Museología. Introducción a la teoría y la práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993, p. 28.

conocer la oferta y la demanda. Pero siempre se ha de afrontar desde la particularidad de cada institución, ya que no siempre las “viejas fórmulas probadas” son eficaces o aplicables con la misma efectividad. Con ello insistimos en que la copia holística de modelos exitosos en ocasiones solo conlleva la saturación del mercado, y las nuevas y originales aportaciones (lo que diferencia a cada institución) suele ser la clave del éxito, al menos a corto y medio plazo. Ciertamente es que hablar, a día de hoy, de difusión del Patrimonio Cultural implica hablar de marketing. Pero al margen de este hecho innegable, nuestra intención será siempre reseñar ciertos valores que deberían reflejarse en cualquier musealización del Patrimonio, sea Cinematográfico o de cualquier otro tipo. ¿Cuáles son estos valores? Generalizando mucho, serán los que lo definen como patrimonio, los que hemos analizado desde el principio de este texto y, observando a cada institución particular, los que esta decida que les representa.

La puesta en valor parte de la investigación y el afán de conocimiento, que puede iniciarse desde las propias instituciones museísticas. “La curiosidad demostrada por las filmotecas de las diferentes autonomías en torno a su cine ha contribuido a localizar y descubrir ciertos nombres u obras estrechamente vinculados a historias locales que, en mayor o menor medida, aportan luz sobre personajes y obras escasamente consideradas por la historiografía reciente”.¹⁹⁸

Pero es la propia investigación desde las universidades la que también intenta esa puesta en valor entendida como “presentación de nuevas visiones o interpretaciones” de temas conocidos o la aportación de otros nuevos. Se corrobora la inexistencia de información sobre temas como este, que aún están por descubrir, bien por su novedad, bien por su desatención por corrientes investigadoras anteriores, que como historiadores del arte y del cine en particular debemos tener en cuenta.

¹⁹⁸ UTRERA, Rafael & DELGADO, J. F. *Cine en Andalucía. I Festival Internacional de Cine de Sevilla* Sevilla: ARGANTONIO, Ediciones Andaluzas, 1980, p.13.

Pero también existen peligros, como el de una inadecuada difusión que defina al Patrimonio Cinematográfico incorrectamente (o que directamente no lo defina), que debe partir a su vez de una correcta concepción: "(...) a pesar de este amplio surtido de medidas y leyes de conservación y divulgación, nuestro Patrimonio ha estado y está en muchos casos, bastante lejos de ser protegido y, lo que es aún peor, adecuadamente utilizado desde el punto de vista social".¹⁹⁹

Toda labor de difusión debe ser responsable y partir de los preceptos culturales del respeto a los valores patrimoniales por encima de las necesidades que el marketing puede imponer. La difusión culmina un proceso museístico complejo que debe también darse a conocer a sí mismo.

Cada exposición es una interpretación, condicionada y condicionante, subjetiva en mayor o menor medida, con un mensaje determinado. Este mensaje queda más claro al hablar de exposiciones temporales, ya que estas vienen justificadas por su temática. El sistema de exposición "coleccionista" lo enseña todo (como en la colección de Carlos Jiménez, que muestra, o puede mostrar, miles de piezas iguales) sin más argumentación que la cartela que explica "lo que es". El museo debería guardar un equilibrio entre una y otra al definir sus áreas expositivas, lo que expone o no de su colección, y hacerlo de forma justificada, con un contenido organizador y justificador.

¹⁹⁹ DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, R. "El bien cultural descontextualizado: sacralización, seducción o comunicación" Boletín PH, nº 25, 1998, (pp.130-139), p. 131.

3.4 En definitiva...

...poner en valor el Patrimonio Cinematográfico supone un esfuerzo. Todas las fases de su musealización conllevan un reto que debe afrontarse con responsabilidad y respeto, desde el estudio científico y, al mismo tiempo, debe conciliarse con las políticas culturales.

En 1999, Madrid fue sede del 55º congreso FIAF, en un intento por ponerse al día en la materia al nivel del resto del mundo, demostrando así que el nuevo milenio se presentaba lleno de buenas voluntades para con el Patrimonio Cinematográfico. Este congreso suponía la confirmación oficial de nuestro país dentro de la tutela internacional de esta parte del Patrimonio Cultural, "(...) con la intención de subrayar la interdisciplinariedad del hecho cinematográfico y la importancia que la salvaguardia y difusión del patrimonio fílmico tiene para nuestra civilización contemporánea".²⁰⁰ Atisbaba la superación del desinterés por parte de los estamentos oficiales hacia este tema demostrado hasta el momento y prometía equipararnos al nivel del resto de nuestros compañeros integrantes del FIAF. En este año (2013) será Barcelona quien acoja el nuevo encuentro, y entonces veremos si hemos cumplido con nuestras expectativas y nuestras obligaciones.

Durante estas páginas hemos querido recoger gran parte de la información de la que disponemos para analizar la situación de la musealización del Patrimonio Cinematográfico en nuestro entorno próximo, tanto cultural como geográfico, a escala nacional. Nuestra evaluación no puede ser tajante, no podemos emitir un juicio u otorgar una calificación sobre el estado de la cuestión de corte maniqueísta y dogmático. Si podemos remarcar, en cambio, una vez más, que los planteamientos museológicos teóricos no siempre se reflejan o hacen efectivos en la realidad. Y que muchas instituciones no los aplican con la escrupulosidad que sería deseable en todos los casos. También podemos constatar que nuestro país ha seguido esta carrera de fondo y que

²⁰⁰ FIAF Journal of film preservation, nº 57, diciembre, 1998, p 10.

existen experiencias (muy diferentes entre sí) de las cuales podemos aprender, referencias que debemos conocer para continuar en este campo.

A día de hoy solo existe un museo de Cine en España en sentido estricto, el Museu del Cinema, una institución coherente y plenamente integrada en las líneas internacionales de política cultural y que refleja el pulso de la museología actual. Existen instituciones de diversa naturaleza que abordan la musealización del Patrimonio Cinematográfico, de las cuales hemos dado cuenta, comprobando sus múltiples diferencias. Desde los limitados presupuestos y las iniciativas particulares, a las subvenciones e iniciativas ministeriales, desde las colecciones privadas a las exposiciones temporales. La sociedad española ha prestado atención a este tipo de manifestación cultural, a esta parte de nuestro Patrimonio.

Nos encontramos en un punto de incesante actividad y cambio, donde (a pesar de las crisis económicas y los desacuerdos políticos) la cultura prevalece como un bien mayor a conservar y difundir. Las personas que nos dedicamos a la protección del Patrimonio Cultural somos conscientes de que, en estos momentos, aunque la situación pueda parecer compleja, es cuando más hemos de insistir en proteger nuestro legado y proyectarlo hacia el futuro; los medios se adecuan a los fines en la medida de lo posible y nuestro fin último siempre será el mantenimiento y protección del Patrimonio Cinematográfico.

En el transcurso de este estudio hemos conocido las instituciones que trabajan en la musealización del Patrimonio Cinematográfico, entrado en contacto con ellas, conocido su funcionamiento teórico y real (en algunos casos contrapuesto). Hemos recopilado la información existente sobre el tema, la hemos analizado y sistematizado para proporcionar una herramienta compiladora que a su vez pueda ser base o parte de estudios posteriores. Y, sobre todo, hemos constatado que nos queda mucho por hacer y aprender.

MUSEALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO



GLOSARIO

BIBLIOGRAFÍA

REALACIÓN DE INSTITUCIONES

RELACIÓN DE DOCUMENTOS ANEXOS

GLOSARIO

Ofrecemos un compendio de neologismos, anglicismos, acrónimos y términos científicos específicos que aparecen en este texto, ordenados alfabéticamente. Estas definiciones han sido redactadas específicamente en función a su acepción en el texto, pudiendo encontrarse otras muy similares en distintas fuentes consultables (diccionarios, otros glosarios, manuales técnicos, etc.) e incluyendo los términos propios de la autora derivados del proceso de investigación.

En algunos casos, se incluyen los términos también en inglés o en su lengua de origen, para evitar confusiones en las traducciones al consultarse fuentes internacionales. Estos vienen aclarados entre paréntesis y pueden deberse a diversos significados de un mismo término [ejemplo: archivo Local en que se custodian documentos públicos o particulares o conjunto de estos documentos (ing. *Archive*). Conjunto de datos grabados como una única unidad de almacenamiento (ing. *File*).]

Esperamos sea esta una herramienta de ayuda en el seguimiento del texto general.

ASA American Standards Association (asociación de estándares americana)

ARCHIVO local en que se custodian documentos públicos o particulares o conjunto de estos documentos (ing. *Archive*). Conjunto de datos grabados como una única unidad de almacenamiento (ing. *File*).

BACKLOT parte de un estudio cinematográfico donde se montan sets para filmación de un espacio al aire libre.

B&W (black and white; traducción literal “negro y blanco”) designación internacional no oficial pero comúnmente extendida y abreviada para designar las imágenes (en fotografía, cine y similares) monocromas siguiendo la escala de grises, esto es, en blanco y negro.

BUCLE (narrativa cinematográfica) referente a la trama o argumento como recurso literario, elipsis temporal continuada.

CAM (copia) grabada en el cine con una cámara de video ligera, generalmente de poca calidad y vinculada al comercio (difusión) ilegal de filmes.

CARTEL lámina de papel u otra materia en la que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticieros, de publicidad, etc. Lámina con grandes caracteres que sirve en las escuelas para enseñar a leer (ver *Pasquín*).

CARTELERA sección de los periódicos o publicación independiente donde se anuncian espectáculos. Armazón en que se fijan los carteles o anuncios publicitarios. Cartel que anuncia funciones teatrales u otros espectáculos. Mujer que pone los carteles en lugares públicos.

CINE (según RAE) local o sala donde, como espectáculo, se exhiben las películas cinematográficas (en nuestro texto a parece con minúscula). Técnica, arte e industria de la cinematografía (en nuestro texto aparece con mayúscula).

CINETECA institución referente al cine (véase *Filmoteca*).

CONDENSACIÓN cambio de estado de la materia pasando de forma gaseosa a forma líquida (inverso a la vaporización).

CONSERVACIÓN (de Bienes Culturales) preservación, protección y mantenimiento de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural; conjunto de

actividades que incluyen documentación o registro, análisis, tratamientos y cuidados, a diversos niveles de interacción con el bien a conservar.

CONSERVACIÓN CURATIVA (de Bienes Culturales) medidas destinadas a detener procesos degenerativos o nocivos ya iniciados. (Véase CONSERVACIÓN).

CONSERVACIÓN PREVENTIVA (de Bienes Culturales) medidas destinadas a minimizar, impedir o paliar efectos nocivos para el Patrimonio Cultural que aún no se han manifestado. (véase CONSERVACIÓN).

COMBO monitor de rodaje.

CORTOMETRAJE (según LEY 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine).²⁰¹ “ La película cinematográfica que tenga una duración inferior a sesenta minutos, excepto las de formato de 70 mm. que se contemplan en la letra anterior”. (Véase definición de LARGOMETRAJE) En la actualidad y en lenguaje coloquial, será cualquier obra cinematográfica cuya duración no supere los 45 minutos, sea cual sea su soporte material y tecnológico. El concepto de MEDIOMETRAJE, aunque no quede definido en esta Ley, comprende cualquier producción cinematográfica de tiempo variable que no pueda o quiera ser reconocida como cortometraje o largometraje, generalmente de una duración intermedia entre ambos.

CROMA (sistema) modo de filmación parcial de objetos seleccionados a través del descarte de un tono. (Pantalla) Fondo monocromo empleado para la técnica de selección cromática

DIAZO (película) film sensible a la luz ultravioleta empleado para hacer copias. Posee la misma polaridad que la película original (copia en positivo) y su proceso de revelado parte de sustancias amoniacales.

²⁰¹ También en documentación anexa: BOE 29, diciembre, 2007.

DIN Deutches Industrial Norm (normas industriales alemanas)

DUBBED (DB o Dob) (versión) doblada en idioma no original.

DVD-R (copia) grabada de un DVD sin reducción del formato (4'7 Gb aprox.)

DVD- RIP (copia) grabada de un DVD comercial en tamaño reducido.

EMULSIÓN capa de material fotosensible que cubre la película y capaz de capturar y retener una imagen.

ESTAR (soporte) película de poliéster. Originalmente fabricada por Kodak, hoy es utilizada especialmente para la copia de internegativos de tirada para proyección y sustitución de interpositivos y masters de otros materiales para su mejor conservación.

ETALONAJE retoque de luz o color propios de la postproducción de un film.

FADE IN fundido de apertura

FADE OUT fundido de cierre.

FADE TO BLACK fundido en negro, generalmente para cierre (variante de la anterior).

FILMOTECA Sala donde se proyectan filmes y otros materiales cinematográficos con objetivos culturales. Lugar donde se guardan los filmes ordenados para su conservación, exhibición y estudio o conjunto o colección de estos filmes. (ing. *Film library & archive*). (En ámbito latinoamericano *Cineteca*)

FONOTECA Colección de documentos sonoros (cintas, discos, compactos, etc.) o lugar donde se guardan estos documentos. (ing. *Music library*)

FOTOOXIDACIÓN reacción que combina oxígeno con otros elementos por influencia directa de la luz (entendida como radiación electromagnética en cualquiera de sus longitudes de onda y no solo perteneciente al rango visible); la luz acelera o desencadena la afección del oxígeno.

FOXING manchas producidas por la oxidación (de cualquier tipo) de un material orgánico o inorgánico debido a la presencia de humedad, generalmente vinculada también a la aparición de agentes biológicos (microorganismos u organismos inferiores).

FRAMES (ing.) fotogramas.

FULLSCREEN (FS) (formato) a pantalla completa (sin bandas negras).

HDTV (copia) grabada desde una emisión digital de alta definición.

HEMEROTECA biblioteca (o archivo) que dispone de una colección de diarios y publicaciones periódicas (ing. *Newspaper library*)

HIGROSCOPICIDAD capacidad de un material para absorber la humedad atmosférica.

HOLOGRAFÍA técnica avanzada de fotografía que crea imágenes en 3D. Su descubrimiento y aplicación se vincula al microscopio electrónico.

INTERNAL (copia) película de circulación interna por diversos motivos, no dispuesta al público; generalmente corresponde a fases de trabajo no terminado o para pases de exhibición privada en pruebas.

ISO Industrial Standards Organization (organización de estándares industriales)

IR (Infrarrojo) tipo de radiación electromagnética con longitud de onda (λ) entre 10^{-3}m y $7'8 \cdot 10^{-7}\text{m}$. (superior al rango visible) y frecuencia entre $3 \cdot 10^{11}$ y $3'84 \cdot 10^{14}$ Hz (inferior al rango visible).

IRC (índice de reproducción cromática) capacidad medible de una fuente luminosa para reproducir fielmente los colores de varios objetos de referencia en comparación con una fuente ideal (determinada por convención internacionalmente aceptada).

LARGOMETRAJE (según LEY 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine).²⁰² “La película cinematográfica que tenga una duración de sesenta minutos o superior, así como la que, con una duración superior a cuarenta y cinco minutos, sea producida en soporte de formato 70 mm., con un mínimo de 8 perforaciones por imagen”. En la actualidad y en lenguaje coloquial, esta definición se hace extensiva a cualquier producción cinematográfica de duración superior a 45 minutos, sea cual sea su soporte tecnológico.

LD-RIP (copia) grabada desde laser-disc.

LIMITED (copia) película exhibida en menos de 250 cines en EE.UU. (Número sin determinar en el ámbito europeo para recibir dicha denominación)

MASTER (versión) filmación directa, sin pasar posteriores ediciones ni montajes; generalmente es la base de la película. También se denomina así a la primera copia de trabajo montada sobre la cual trabajar.

MEDIATECA establecimiento, generalmente público, que conserva y brinda acceso a documentos y medios.

²⁰² Véase documentación anexa y CORTOMETRAJE.

NUKED (versión) no aprobada para su distribución, generalmente por no atender a las normas de ripeo TDX.

PASQUÍN escrito anónimo que se fija en sitio público, con expresiones satíricas contra el Gobierno o contra una persona particular o corporación determinada. Coloquialmente, es cualquier “publicación popular”.

POROSIDAD capacidad de un material para adsorber líquidos o gases. Tamaño y número de los poros que determinan tal capacidad.

PROPER (versión) película publicada en sustitución a una versión defectuosa anterior de la misma, por diferente autor o grupo de difusión. Asociada a las CAM y TELESYNC.

RACOR continuidad. RACOR (fallo de) salto en la toma o continuidad de la misma; cambio sin justificar argumentalmente.

REPACK (versión) película publicada en sustitución de una versión defectuosa anterior de la misma, por los mismos autores o grupo de distribución; viene a ser la versión corregida. Asociada a las CAM y TELESYNC.

RESTAURACIÓN (de Bienes Culturales) intervención directa más o menos invasiva sobre la materia física del bien afectado, orientada a devolverle su integridad material y/o conceptual. (Véase CONSERVACIÓN).

SAT-RIP (PDTV) (copia) grabada desde una emisión digital (por satélite).

SATURACIÓN (color) pureza o intensidad de un matiz específico determinada por la intensidad luminosa y la longitud de onda del color al que se refiere.

SATURACIÓN (química) estado de una disolución que ya no admite más cantidad de sustancia a disolver. Capacidad límite de un compuesto de soportar sustancias químicas sin que estas cambien sus propiedades.

SET (de rodaje) plató o lugares e infraestructuras (escenografía) que determinan las escenas u ambientaciones. (ing.gen. *Stage*)

SCREENER (SCR) (versión) film para uso promocional interno (para concursos, críticas, pruebas de público, oferta a las distribuidoras, etc.) previo a la difusión al público general.

SCREENERS (copia) nombre genérico (y mal empleado) que se da en España a las copias tomadas directamente de la proyección en cine. A diferencia del **SCREENER** (versión) suele tener muy mala calidad.

TELECINE (TC) (copia) grabación digital del film o ejemplar (sea cual sea su formato) proyectado en el cine, si bien la grabación no se realiza en el cine en el momento de la proyección sino que precisa un aparataje especial y costoso.

TELESYNC (TS) (copia) grabada desde el cine con una cámara de video ligera (similar al CAM) pero con la toma de audio conectada directamente al reproductor o sistema de sonido (no hay toma ambiental).

SUBBED (SB o Sub) (versión) subtitulada. Véase V.O.S.

TV-RIP (copia) grabada desde una emisión de TV analógica.

UV (Ultravioleta) radiación electromagnética con longitud de onda (λ) entre 400 nm. y 15 nm. y frecuencia entre $7'89 \cdot 10^{14}$ y $3 \cdot 10^{16}$ Hz.

VESICULAR (película) film sensible a la luz ultravioleta empleado para hacer copias. Su polaridad es contraria a la película original (copia en negativo). Su proceso de revelado se fundamenta en el aumento de la temperatura (calor).

VIDEOTECA colección de cintas grabadas o lugar donde se almacenan dichas cintas.

VIDEOCLUB lugar o establecimiento donde se alquilan o venden cintas de video grabadas. También empleado coloquialmente para el lugar de proyección y exhibición colectiva de cintas grabadas y otros materiales cinematográficos con fines culturales.

VHS-RIP (versión) (copia) grabada desde un VHS comercial que no ha salido en DVD al mercado oficialmente o que ha sido descatalogada.

VOS (versión) copia en idioma original subtitulada.

VOSE (versión) copia en idioma original subtitulada al español.

WIDESCREEN (WS) (formato) dimensiones originales en que se filmó una película, generalmente con bandas negras.

WORKPRINT (versión) film con montaje no finalizado, bien como MASTER a espera de adiciones digitales o de cualquier otro tipo (de posproducción: FX, sonido, etc) bien por falta de algunas escenas. Generalmente porta un contador de fotogramas incrustado.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.vv.: *The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethical problems.* Paris: GAMMA GROUP, European Research Group of Film Archives and Laboratories, 1996.

AA.vv.: *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico.* Bologna: Grafis Edizioni, 1990.

AA.vv.: *La imagen rescatada. Recuperación, conservación y restauración del Patrimonio Cinematográfico.* Ripio: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

AA.vv.: *Technical manual of the FIAF Preservation Comisión.* Bruxelles: FIAF, 1987.

AA.vv.: *El cine arte e industria.* Barcelona: Salvat SA, 1973.

AA.vv.: *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad.* Gijón: Trea, 2007.

AA.vv.: *Museos y archivos del cine.* Museum Internacional. UNESCO, París, nº 184, vol.146 (nº4), 1994.

AA.vv.: *Conservación preventiva. Exposiciones temporales. Procedimientos.* Madrid: ICOM-MEC, 2009.

AA.vv.: *Protección y puesta en valor del patrimonio de las bibliotecas.* Santiago de Chile: DIBAM CHILE, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000.

AA.vv.: *Museos abiertos a todos los sentidos: acoger mejor a las personas minusválidas.* Madrid: ONCE-MEC, 1994.

AA.vv.: *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*. Bogotá. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010.

(www.patrimoniofilmico.org.co [última consulta 15/10/2009])

AA.vv.: “Almacenes de museos. Espacios internos. Propuestas para su organización”. ICOM DIGITAL ESPAÑA. Revista del Comité Español del ICOM. N nº 3, 2012.

(www.icom-ce.org/recursos/ICOM_CE_Digital/03/ICOMEDigital03.pdf [última consulta enero 2013]).

ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993.

ALSOBROOK, Russ “Machines that made the movies, part 1” en International Cinematographes Guild, 11 de agosto de 2006.

(<http://www.cameraguild.com> [última consulta enero 2012]).

ÁVALOS FRANCO, C. C. & VAZQUEZ ROSARIO, U. Análisis de la Encuesta del Estudio de Público del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2010. México D.F.: CNDI/ CONACULTA, 2011.

BALAZS, B. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: La Aurora, 1981.

BALLART HERNÁNDEZ, Joseph “Debate e Investigación. Un nuevo público para unos nuevos museos”, en PH 48, abril, 2004, p.94-101.

BALLART, J. *Manual de museos*. Madrid: Síntesis, 2007.

BALLART, J. *El patrimonio histórico y arqueológico, valor y uso*. Barcelona: Ariel, 2001.

BALLART, J. & JUAN I TRESSERRAS, J. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.

BARR (Jr), A.H. *La definición del Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BEREJO MARTÍNEZ, A. & FUENTES ROMERO, J. J. “Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales”, en *Anales de documentación*, nº 4, 2001, pp.7-37.

BELLIDO GANT, M^a Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.

BELLIDO GANT, M^a Luisa (ed.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Trea, 2007.

BELLIDO GANT, M^a Luisa “Museos y arte digital”, en PH, nº 60, noviembre 2006, pp. 48-51.

BELLIDO GANT, M^a Luisa & CASTRO MORALES, F. (eds) *Patrimonio, museos y turismo cultural, claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Actas de curso celebrado en el marco de los seminarios “Fons Mellaria” 1997 (Fuente Obejuna, Córdoba, 21-15 julio). Córdoba: Universidad de Córdoba, servicio de publicaciones, 1998.

BLOT, C. “Datos obtenidos de la inspección de un lote de películas mudas, realizada en el departamento de Investigación de la Filmoteca Española”, en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Saavedra, taller de archivos (seminario VI).
(<http://cervantesvirtual.com/> [última consulta enero 2012]).

BOLAÑOS, M. *Historia de los museos de España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.

BOLAÑOS, M. “Desorden, diseminación y dudas en torno al museo”, en *MCU Revista de la Subdirección General de Museos*, 02, 2006, pp.12-21.

BORDWELL-THOMPSON, D. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BUCHANAN, S. *Planificación, preparación y recuperación de siniestros en Bibliotecas y archivos*. París: UNESCO, 1990.

BUSTAMANTE, E. *Comunicación y cultura en la era digital*. Barcelona: Gedisa, 2002.

CAMARERO GÓMEZ, G. (ed) *La mirada que habla: cine e ideología*. Tres cantos: Akal, 2002.

CAPARROS MASEGOSA, M^a D., FERNÁNDEZ MAÑAS, I. & SOLER VIZCAÍNO, J. “El cine en Almería(1970-1975): el final de una época” en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº 26, 1995, pp. 461-473.

CAPARROS MASEGOSA, M^a D., FERNÁNDEZ MAÑAS, I. & SOLER VIZCAÍNO, J. *La producción cinematográfica en Almería 1951-1975*. Almería: Instituto de estudios Almerienses, 1997.

CARDONA, R. & GALLEGO, J. *Detección generacional a partir de las lesiones, defectos y características de los equipos de filmación y reproducción.*, en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Saavedra, taller de archivos (seminario VI)
(<http://cervantesvirtual.com/> [última consulta marzo 2012]).

CARRERAS MONFORT, C. (ed) *Patrimonio Cultural y tecnologías de la información y la Comunicación. A la búsqueda de nuevas fronteras*. Cartagena: Archivo municipal, 2005.

CASTRO MORALES, F. “Cartel, arte y patrimonio durante la guerra civil española: significación del cartel dentro del patrimonio cultural”, en *Boletín PH* nº 18, marzo 1997, pp. 141-148.

CHERCHI USAI, P. *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age*. Rochester: British Film Institute, 2001.

CONSUEGRA CANO, B. *El acceso al Patrimonio Histórico de las personas ciegas y deficientes visuales*. Madrid: ONCE-Dirección General de Cultura y Deporte, 2002.

CUEVAS, A. Manual básico de tecnología audiovisual. Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, Ministerio de Cultura y Juventud.
(es.scribd.com/doc/115004304/Manual-Basico-de-Tecnologia_audiovisual.pdf
[consultado en enero 2012]).

DELOCHE, B. *El museo virtual. Hacia la ética de las nuevas imágenes*. Gijón: Trea, 2005.

DEL AMO GARCÍA, A. “La conservación cultural del Patrimonio Cinematográfico y la investigación científica”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 717, enero-febrero, 2007, pp. 9-16.

DEL AMO GARCÍA, A. *Clasificar para preservar*. Madrid: MCU y ICCA, 2006 y México: Cineteca Nacional, 2006.

DE LA CUADRA, E. “Filmotecas on –line”, en *Cuadernos de documentación multimedia*, especial Filmotecas, archivos fílmicos y medios de comunicación cinematográficos, nº 16, 2005, pp. 1-38.

DEREAU, J.M. & CLEMENTS, D.W.G *Principios para la preservación y conservación de los materiales bibliográficos*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988.

DÍAZ BALERDI, I. “Historia, museos e imaginarios colectivos”, en PH, nº 19, junio, 1997, pp.100-103.

DIAZ BALERDI, I. (coor) *Otras maneras de musealizar el patrimonio*. Bilbao: Diputación Foral de Álava, 2012.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, R. “El bien cultural descontextualizado: sacralización, seducción o comunicación”, en PH, nº 25, diciembre 1998, pp.130-139.

EDMONDSON, R. *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. Programa General de Información y UNISIST. París: UNESCO, 1998.

ESPELT, R. *Protection and Preservation of Films*. Barcelona: Colegio de Directores del Cine de Catalunya, 1988.

FERNÁNDEZ, M. C. *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Imprenta Alba, 1985.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Cine e Historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994

FLOREZ CRESPO, M^a del Mar “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo”, en *De arte: revista de Historia del Arte*, nº4, 2006. pp 231-243.

GALEANO PÉREZ, A. *Cámaras de filmar. De la linterna mágica al cine de alta definición*. Madrid: Tikal, 2012.

GALLEGO CHRISTENSEN, J. “Efectos de la degradación de las cintas autoadhesivas sobre las películas cinematográficas”, en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Saavedra, taller de archivos (seminario VI)

(<http://cervantesvirtual.com/> [última consulta marzo 2012]).

GARCÍA, J. G. (coord.) *Guías de Almería. Territorio, cultura y arte: Cine*. Almería: Instituto de estudios almerienses IEA, 2011.

GARCÍA MORALES, M. *La conservación preventiva en los museos. Teoría y práctica*. Tenerife: OAMC, 2002.

GONZÁLEZ PARRILLA, J. M^a & CUENCA LÓPEZ, J. M^a (eds.) *La musealización del Patrimonio*. Huelva: Servicio de publicaciones, Universidad de Huelva, 2009.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, A. “*Las afectaciones biológicas, un peligro potencial para la conservación de las películas cinematográficas*”, en *Ciencias de la información*, vol. 32, nº 3, diciembre, 2001, pp. 49-54.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006.

GÓMEZ MARTINEZ, J. “Estrategias de museología crítica para romper las barreras con el público” *Revista museo y territorio. Dossier. Nº4*, 2011, pp. 133-141.

GRACY, K.F. *Film preservation: Competing definitions of value, use, and practice*. Chicago: The Society of American Archivists. Chicago: Sociedad de Archivistas Americanos, 2007.

GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1993.

HENARES CUÉLLAR, I. (ed) *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada, 2010.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, 1994.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea, 2006.

HOOPER-GREENHILL, E. *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea, 1998.

HUESO, A. L. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

IÁÑEZ ORTEGA, M. “El Patrimonio Cinematográfico en el museo”, en *Revista e-rph*, nº 9, diciembre, 2011.

IÁÑEZ ORTEGA, M. “Definición del Patrimonio Cinematográfico... I”, en *METAKINEMA*, nº 4, abril, 2009.

IÁÑEZ ORTEGA, M. “Definición del Patrimonio Cinematográfico... II”, en *METAKINEMA*, nº 5, octubre, 2009.

IGLESIA SALGADO, F. (Sevilla. Gabinete de proyectos) *Arquitectura teatral y cinematográfica: Andalucía 1800-1990*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de Andalucía, 1990.

KEENAT, T. *Sin fines ni límites a la vista. Los límites del museo*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 1985.

KONINGSBERG, I. *Diccionario técnico Akal del Cine*. Madrid: Akal, 2004.

KRAEMER KOELLER, G. *Tratado de la previsión del papel y de la conservación de Bibliotecas y Archivos*. Madrid: D. G. de Archivos y Bibliotecas, 1973.

LAYUNO, M^a Ángeles “El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial”, en *Oppidum*, nº 3, Universidad SEK, Segovia, 2007, pp. 133-164.

LEÓN, A. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 2010.

LORENTE, J. P. *Museología Crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

LORENTE, J. P. “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”, en revista *Museos*, nº 2, 2006, pp. 25-33.

LORENTE, J. P. *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea, 2008.

LORENTE, J. Pedro *Manual de historia de la museología*. Gijón: Trea, 2012.

NAVARRETE-GALIANO, R. “80 años de los estudios Orphea. Reutilización de una exposición Universal”, en *Libros básicos en la historia del campo iberoamericano de estudios en Comunicación*, nº 75, febrero-abril, 2011. Consultado a través de la revista Razón y Palabra. (www.razonypalabra.org.mx [última consulta abril 2012]).

NEYGEN, BARDÓN & ROZAS *La conservación de documentos*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1988.

MASETTI BITELLI, L. *Restauración de instrumentos y materiales. Ciencia. Música. Etnografía*. Colección arte y restauración nº 10, Madrid: Nerea, 2004.

MARTÍN MARTÍN, F. “La problemática de la museología hoy: la realidad y el deseo”, en *Patrimonio, museos y turismo cultural, claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Actas de curso celebrado en el marco de los seminarios “Fons Mellaria” 1997 (Fuente Obejuna, Córdoba, 21-15 julio). Córdoba: Universidad de Córdoba, servicio de publicaciones, 1998, pp. 205-224.

MARTÍN MARTÍN, F. “Tres museos singulares”, en *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Trea, 2007, pp. 311-342.

MARTÍN MARTÍN, F. “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”, en Laboratorio de arte, nº 7, 1994, pp. 263-282.

MARTÍN MARTÍN, F. “El museo extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz: un proyecto museológico ejemplar”, en Laboratorio de arte, nº 9, 1996, pp. 263-292.

MARTÍN MARTÍN, F. “Los museos de Bellas Artes”, en *Patrimonio Histórico y Cultural de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Casa de la Provincia de Sevilla, 2007, pp. 129-135.

MARTOS GARCÍA, A.E. & **MARTOS NÚÑEZ**, E. *El patrimonio cultural. Tradiciones, educación y turismo*. Cáceres: Servicio de publicaciones de Extremadura, 2008.
(<http://ardopa.unex.es/CDELE/Documentos/PATRIMONIO%20CULTURAL.pdf>)

McCLEARY, J. & **CRESPO**, L. *El cuidado de libros y documentos. Manual práctico de conservación y restauración*. Madrid: Clan Editorial, 1997.

MORENO PÉREZ, J.R. “Protección de inmuebles vinculados a las artes cinematográficas”, en PH, nº 56, diciembre, 2005, pp.41.

MORENO, I. “El relato del arte, el arte del relato”, en Revista Museo, nº 5, Madrid, 2000, pp. 25-35.

MORENO, I. “Nuevas tecnologías, nuevas formas de difusión del conocimiento” en Revista Museo, nº 10, Madrid, 2005, pag. 233.
(www.aome.es/html/revista_10.htm [consultado enero 2013]).

MOUESCA, J. & **ORELLANA**, C. *Cine y memoria del s.XX. Cine en Chile/ Cine en el mundo/ Historia social y cultural de Chile/ Historia social y cultural mundial. Cuadros sinópticos 1895-1995*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998.

MÚJICA, P. & KREBS, M. “Proyecto cooperativo para conservación preventiva en bibliotecas y archivos” en *CONSERVA. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR)*, nº 5, 2001.

(www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_42.pdf [consultado en septiembre de 2011]).

OGDEN, S. *Preservation Planning: guidelines for writing a long-range Plan*. Washington DC: American Association of Museums & Northeast Document Conservation Center, 1997.

PASCOE, M.W. “Impact of environmental pollution on the preservation of archives and records: a RAMP study”, en *General Information Programme and unisist*. París: Unesco, 1988.

(UNESCO webworld e-publications: www.unesco.org/webworld/publications/).

PARRY, R. (ed.) *Museums in a digital age*. Leicester: School of Museums Studies, University of Leicester, 2010.

PEREZ MILLÁN, J. A. “De la Filmoteca Nacional al florecimiento de las Autonómicas (1984-1986)”, en *Filmoteca española. Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: ICAA y MEC, 2005.

PÉREZ SANTOS, E. *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea, 2000.

PÉREZ SANTOS, E. “El estado de la cuestión de los estudios de público en España” en MUS-A, monográfico *El público y el museo. Antecedentes y estado de la cuestión*, año VI, nº 10, octubre, 2008, pp. 20-30.

PÉREZ VALENCIA, P. *Tener un buen plan. La hoja de ruta de toda colección: el plan museológico*. Gijón: Trea, 2010.

RAMOS LIZANA, M. *El turismo cultural: los museos y su planificación*. Gijón: Trea, 2007.

RICO, J. C. *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso.* Madrid: Silex, 2002.

RICO, J. C. *La difícil supervivencia de los museos.* Gijón: Trea, 2003.

RICO, J. C. (ed) *Como enseñar el objeto cultura.* Madrid: Silex, 2008.

RICO, J. C. (coord) *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era virtual.* Gijón: Trea, 2009.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, R. “El bien cultural descontextualizado: seducción o comunicación”, en PH, nº 25, año 6, 1998, pp.130-139.

ROMANEGRA I RAMIO, J. & ALSINA THEVENET, H. (Eds.) *Fuentes y documentos del Cine.* Barcelona: Gustavo Gil, 1980.

ROMANEGRA I RAMIO, J. & ALSINA THEVENET, H. (Eds.) *Textos y manifiestos del cine.* Col. Signo e Imagen, Madrid: Cátedra, 1989.

SANTACANA I MESTRE, J. & HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo.* Gijón: Trea, 2011.

SANTACANA I MESTRE, J. & HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. *Museología crítica.* Gijón: Trea, 2006.

SEDANO ESPÍN, P. *Función y Gestión del departamento de Conservación en dos grandes museos: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Reina Sofía.* Gijón: Trea, 2011.

SLIDE, A. *Nitrate won't wait. A history of film preservation in the United States.* Boston: McFraland, 2000.

TACÓN CLAVAÍN, J. *La conservación en archivos y bibliotecas. Prevención y protección.* Madrid: Ollero & Ramos editores, S.L., 2008.

TORRADO MORALES, S. “Análisis comparativo de las webs de las filmotecas españolas en internet”, en *Cuadernos de documentación multimedia*, especial Filmotecas, archivos fílmicos y medios de comunicación cinematográficos, nº 16, 2005, pp. 39-47.

TORRADO MORALES, Susana “Accesibilidad de los usuarios españoles a los fondos cinematográficos”, en VII Jornadas españolas de Documentación (Actas). La gestión del conocimiento: retos y soluciones de los profesionales de la información. Bilbao: Universidad. País Vasco, 2000, pp. 321-330.

TORRES, R. A. *Principios y técnicas en un archivo audiovisual.* Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010.

TROITIÑO, M. A. “Patrimonio Cultural: Valorización económica y reutilización funcional”, en CULTURINOVA2003, Actas/memoria de las Jornadas de Gestión Cultural, La Palma, Noviembre de 2003.

UTRERA MACÍAS, R. *Film Dalp Nazarí. Producciones Andaluzas.* Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000.

UTRERA MACÍAS, R. & DELGADO, J. F. *Cine en Andalucía. I Festival Internacional de Cine de Sevilla.* Sevilla: ARGANTONIO, Ediciones Andaluzas, 1980.

UTRERA MACÍAS, R. “El cine de nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad”, en *Cine, nación y nacionalidades en España*, Colección Casa Velásquez, vol. 100, Sevilla, 2007, pp. 121-136.

VALERO MARTINEZ, T. *Historia de España Contemporánea vista por el cine.* Colección Film-Historia, nº 13, Barcelona: T&B, 2010.

VALERO MARTINEZ, T. *Nos vamos al cine. La película como medio educativo.* Colección Film-Historia, nº 15. Barcelona: T&B, 2011.

VOLKMAN, H. *The structure of cinema films: preservation and restoration of moving images.* Bruselas: FIAF, 1986.

WALLMÜLLER, J. “Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration”, en *The Moving Image*, Volumen 7, nº 1, primavera, 2007, pp. 78-91.

WARD, R. “La conservación: el porvenir del pasado”, en **PH 17**, año 4, 1996, pp 59-61.

OTRAS REFERENCIAS EN LA RED
(que hemos mencionado en este texto)

<http://www.cinehistoria.com>

<http://buscon.rae.es/drae/>

<http://www.cinematheque.fr/>

<http://www.moma.org/>

<http://www.ciudaddelaluz.com/es/>

<http://www.filminstitut.de/>

<http://cinetecamilano.it/>

<http://www.bfi.org.uk/>

<http://www.sfi.se/>

<http://www.cinamateket.ch/>

<http://www.cnc.fr/>

<http://www.filmoteca.unam.mx/>

<http://www.cinetecanacional.net/>

<http://www.loc.gov/>

<http://www.museodelcine.es/>

<http://www.museudelcinema.cat/>

<https://www.facebook.com/Museodelcinepabloducroshicken/>

http://www.latlon-europe.com/berlin/es/museos_T02.htm/

<http://www.eyefilm.nl/>

<http://www.movingimage.us/>

<http://www.artedehoy.net/>

<http://www.meam.es/>

<http://www.museoreinasofia.es/>

<http://www.iaph.es/>

<http://www.mcu.es/cine/>

RELACIÓN DE INSTITUCIONES VINCULADAS AL PATRIMONIO CINEMATOGRÁFICO

PRINCIPALES CENTROS NACIONALES VINCULADOS AL PATRIMONIO CINEMATOGRÁFICO²⁰³

Consejo de lo Audiovisual de Cataluña (CAC)

<http://www.cac.cat/>

Consejo de lo Audiovisual de Navarra

<http://www.consejoaudiovisualdenavarra.es/>

Filmoteca Española

<http://www.mcu.es/cine/CE/Filmoteca/Filmoteca.html>

Filmoteca de Andalucía

<http://www.filmotecadeandalucia.com/>

Filmoteca de Cataluña

<http://www.filmoteca.cat/web/>

CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxen)

<http://www.cgai.org/>

Filmoteca de Valencia

<http://ivac.gva.es/>

Filmoteca de Extremadura

<http://www.filmotecaextremadura.com/>

²⁰³ Vistas en el bloque referente a Instituciones nacionales vinculadas al Patrimonio Cinematográfico.

Filmoteca de Albacete

<http://www.albacete.es/es/webs-municipales/filmoteca>

Filmoteca regional de Cantabria

<http://www.palaciofestivales.com/>

Centro de interpretación del Cine de Asturias CICA

<http://casino-asturias.com/pages/index/cica>

Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia

<http://www.filmotecamurcia.com/>

Filmoteca canaria

<http://www.gobcan.es/cultura/actividades/filmotecac/>

Filmoteca vasca

<http://www.filmotecavasca.com/es/>

Arxiu del so i la imatge Mallorca

http://www.conselldemallorca.net/?id_section=323

RELACIÓN DE LAS PRINCIPALES INSTITUCIONES INTERNACIONALES VINCULADAS AL PATRIMONIO CINEMATOGRÁFICO CONSULTADAS EN NUESTRO TRABAJO.

- **PRINCIPALES CENTROS INTERNACIONALES**

AMIA (Associaton of Moving Image Archivists)

Asociación de archiveros de imágenes en movimiento, sin ánimo de lucro, creada para fomentar la cooperación entre organizaciones o personas

individuales relacionadas con la adquisición, preservación, exhibición y uso de este tipo de imágenes.

<http://www.amianet.org/>

IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives)

Asociación internacional de archivos sonoros y audiovisuales creada para fomentar el intercambio de información y la cooperación entre archivos audiovisuales.

<http://www.iasa-web.org/>

FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos)

Asociación de filmotecas y archivos de cine encargados de recuperar, restaurar, preservar y proyectar obras cinematográficas y documentos relacionados con la historia del cine.

<http://www.fiafnet.org/es/>

FOCAL (Federation of Commercial Audio Visual Libraries Limited)

Organización internacional relacionada con la explotación comercial de archivos audiovisuales que ofrece a sus asociados asistencia para la localización y presupuestos en la compra de imágenes.

<http://www.focalint.org/>

UNESCO Audiovisual Archives

Portal que incluye una relación de enlaces a centros audiovisuales de todo el mundo así como información de interés para archiveros y usuarios de archivos.

<http://portal.UNESCO.org>

<http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php->

[URL_ID=1988&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=1988&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

[enlace también directo para acceso a archivos]

European Audiovisual Observatory (Observatorio Europeo de lo Audiovisual)

Servicio público europeo, representado por la Comisión Europea, cuyo objetivo consiste en recopilar y hacer circular información sobre la industria de lo audiovisual en Europa.

<http://www.obs.coe.int/>

- **PRINCIPALES ORGANIZACIONES INTERNACIONALES
RESPONSABLES DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO**

Asociación de Cinematecas Europeas

<http://www.ace-film.de>

CACI (Conferencia de Autoridades de la Cinematografía Iberoamericana)

<http://www.cinecaci.com>

Cineuropa

<http://www.cineuropa.org/index.asp?lang=spa>

Eurimages

<http://culture.coe.fr/Eurimages>

Europa Cinemas

<http://www.europa-cinemas.com>

European Coordination of Films Festivals

<http://www.eurofilmfest.org>

European Film Academy

<http://www.europeanfilmacademy.org>

European Film Promotion

<http://www.efp-online.com/>

FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

<http://www.fiafnet.org>

FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films)

<http://www.fiapf.org>

Ibermedia

<http://www.programaibermedia.com/>

Media Bussiness School

<http://www.mediaschool.org>

Media Salles

<http://www.mediasalles.it>

Observatorio Europeo del Sector Audiovisual

<http://www.obs.coe.int/>

Unión Europea: Programa Media

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html

Oficina de Información del Programa Media en España (MEDIA Desk)

www.mediadeskspain.com

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Museu del Cinema, Gerona. A²⁰⁴ p.1
- Museu del Cinema, Gerona. A p.1
- Colección Martín Patino, Filmoteca de Castilla y Leon. A p.6
- Interior de los estudios Ciudad de la Luz, Alicante. A p.14
- Fotograma de “Las Urdes, tierra sin pan”, 1932, Buñuel. I²⁰⁵ p.24
- Vista del Mini Hollywood, Almeria. A p.29
- Cine madrigal, Granada. PP²⁰⁶ p.38
- Archivo de la Filmoteca Nacional. A p.77
- Archivo de la Filmoteca Nacional. A p.77
- Portada del Cine Dorè. A p.78
- Portada de la Filmoteca Española. A p.80
- Portada de la sede cordobesa de la Filmoteca de Andalucía. A p.83
- Interior (almacén) sede cordobesa de Filmoteca de Andalucía. A p.84
- Interior (patio) sede cordobesa de Filmoteca de Andalucía. A p.86
- Interior (biblioteca) sede cordobesa de Filmoteca de Andalucía. A p. 86
- Cartel promocional del Festival Internacional de Cine y Patrimonio organizado por la Filmoteca de Murcia. PP p.88
- Portada de la Filmoteca de Castilla y León, Salamanca. A p.90
- Interior de la Filmoteca de Castilla y León, Salamanca. A p.92
- Pasquín de la Filmoteca de Castilla y León, Salamanca. A p.93
- Exteriores de la Filmoteca Francesa, París. PP p.96
- Exteriores de la Filmoteca Francesa, París. PP p.96
- Instituto Lumière, Lyon. Foto de M^a Luisa Bellido p.96
- EYE, Ámsterdam. PP p.100
- Museo Pablo Ducros Hicken, Buenos Aires. I p.101
- Museo Moving Image, Nueva York. PP p.103
- Museo Moving Image, Nueva York. PP p.103

²⁰⁴A: Fotos tomadas por Mercedes Iáñez.

²⁰⁵I: Fotos sacadas de internet de alguna de las páginas mencionadas en las fuentes .

²⁰⁶PP: Foto extraída de la propia página de la institución a la que hace referencia.

- Portada del Museu del Cinema, Gerona. A p.106
- Tomas Mallol. PP p.107
- Interior del Museu del Cinema. A p.107
- Interior del Museu del Cinema. A p.108
- Instalaciones del Museu del Cinema. A p.110
- Instalaciones del Museu del Cinema. A p.111
- Durante las visitas al Museu del Cinema. A p.113
- Durante las visitas al Museu del Cinema. A p.114
- Casa del Cine, Almería. PA²⁰⁷ p. 120
- Exteriores del MOMA, Nueva York. PP p.125
- Exteriores del MOMA, Nueva York. PP p.125
- Museo Nacional Centro e Arte Reina Sofía, Madrid. PP p.126
- Museo Nacional Centro e Arte Reina Sofía, Madrid. PP p.126
- Sean Conery como James Bond. PA p.128
- Cartel de la exposición “25 años de premios Goya: 1986-2010” en Filmoteca Nacional. I p.129
- Diorama de la película “!Ay! Carmela”, 1990, Saura, de la exposición “25 años de premios Goya: 1986-2010” en Filmoteca Nacional. I p.129
- Sala de exposiciones de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid. PP p.131
- Cartel d la exposición “Firmado MAC”, Filmoteca Nacional. I p. 132
- Lámina coloreada de la exposición . Retroback 2011. PP p.133
- Exposición “Ilusión y movimiento: los orígenes del cinematógrafo” en Retroback 2012. A p.134
- Exposición “Vampiros: realidad o mito” en Retroback 2013. A p.134
- Cartel exposición “when lights og out”, Nueva York. PP p.135
- Cartel artículo Exposición meliès en Barcelona. PP p.136
- Charlton Heston paseando en vespa por Cinecittá, Roma. I p.139
- Estudios CEA, Madrid. I p.141
- Estudios Ciudad de la Luz, Alicante. PP p.142
- Estudios Ciudad de la Luz, Alicante. PP p.142
- Vitrina de entrada en los estudios Ciudad de la Luz, Alicante. A p.143

²⁰⁷ PA: Foto tomada del propio artículo al que hace referencia.

- Vista aérea de Tavernas. I p.145
- Escenarios del Mini Hollywood, Almería. A p.149
- Escenarios del Mini Hollywood, Almería. A p.149
- Certamen "Almería en corto". PP p.150
- Escenarios del Mini Hollywood, Almería. A p.151
- Museo del cine del Mini Hollywood, Almería. A p.151
- Museo del cine del Mini Hollywood, Almería. A p.152
- Museo del cine del Mini Hollywood, Almería. A p.152
- Cartelera de "Los 7 magnificos", 1960, John Sturges. IMDb p.153
- Cartelera de "2001: una odisea en el espacio", 1968, Stanley Kubrick. IMDb p.153
- Cartelera de "Indiana Jones y la última cruzada", 1989, Steven Spielberg. IMDb p.154
- Camaras de mano de los años 1950-1970. I p.174
- Tipos de películas. I p.174
- Descomposición de soportes nitrocelulósicos: film. I p.176
- Descomposición de soportes nitrocelulósicos: fotografía. I p.176
- Síndrome del vinagre en un film. I p.179
- Proceso de restauración: mismo fotograma antes y después de la digitalización. I p.208
- Mesa de montaje de filmes tras la restauración. I p.211
- Cartelera de "Metrópolis", 1927, F. Lang, tras la restauración de KINO. IMDb p.215
- Escena de "Metrópolis", 1927, F. Lang, tras la restauración de KINO. IMDb p.221
- Pasquín de "Los ojos misteriosos de Londres", 1939, Walter summers. Anverso. A p.124
- Pasquín de "Los ojos misteriosos de Londres", 1939, Walter summers. Reverso. A pp.124
- Postales promocionales de películas del cine mudo. Anverso. A p.126
- Postales promocionales de películas del cine mudo. Reverso. A p.126
- Parte de la colección de carteles del Museo del Cine en Mini Hollywood, Almería. A p.234

- Pasquines de “Miss Muerte”, 1958, J.Franco y “La semilla del diablo”, 1968, R. Polanski. A p. 234
- Cámara de fotos de 1850. I p. 239
- Linterna mágica del Museu del Cinema, Gerona. A p.241
- Cámaras de mano, Filmoteca salmantina. A p.243
- Cámara de fotos del s.XIX del Museu del Cinema, Gerona. A p.246
- Manifestación en los estudios Cinecittè, Roma. I p.262
- Colección de imágenes para linterna mágica. Retroback, 2012. A p.265
- Proyector del Museo de Cine de Mini Hollywood, Almería. A p.302
- Cámara Lumière. Retroback 2012. A p.307
- Cartel de Retroback 2012. PP p.315
- Sala del Museu del Cinema. A p.319
- Bobinas de cine en Filmoteca de Andalucía. A p.328
- Guías de visita en la Filmoteca salmantina. A p.229
- Portada del Cine Dorè. A p.233
- Exposición “Ilusión y movimiento. Los orígenes del cinematografo”. Retroback, 2012. A p.243

ÍNDICE DE DOCUMENTOS ANEXOS

ÁMBITO INTERNACIONAL

Recomendaciones y cartas de la UNESCO

Salvaguardia de las imágenes en movimiento p.3

Declaración de México p.18

Patrimonio cultural inmaterial p.27

Promoción de la diversidad cultural p.50

Preservación del patrimonio digital p.79

Conmemoración del 25º aniversario de las *Recomendaciones* y proclamación del *Día del Patrimonio Audiovisual* p.93

Recomendaciones del Consejo Europeo

Conservación y promoción del patrimonio cinematográfico p.97

Estatutos de diversas organizaciones

FIAF p.101

ICOM (España) p.108

ÁMBITO NACIONAL

Normativa del sector audiovisual

Ley de promoción del sector audiovisual y Ley del cine p.129

Ley general de la comunicación audiovisual p.190

Ley del cine de Cataluña p.258

Definición y regulación del ICAA p.290

Normativa sobre patrimonio cultural

Ley del Patrimonio histórico p.301

Leyes andaluzas de Patrimonio Histórico P.339

Real Decreto de creación de la Filmoteca de Andalucía P.366

Otros textos

Conclusiones de la conferencia “Perspectivas para el desarrollo de sistemas de formación para la preservación y difusión del Patrimonio Audiovisual”, Madrid, 7 y 8 de junio de 2010. p.370

Memoria de actividades del Museu del Cinema, 2010. p.373