

actas

AR&PA

IX CONGRESO INTERNACIONAL

sociedad y patrimonio

Valladolid
del 13 al 16 de noviembre de 2014



Diseño y maquetación:
porENDE estudio gráfico

© De los textos y fotografías:
Los autores

© 2015, de esta edición:
Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

ISBN:
978-84-608-4945-2

Organización del Congreso

**Dirección General de Patrimonio Cultural
Consejería de Cultura y Turismo
Junta de Castilla y León**

Presidente de la Junta de Castilla y León:
Juan Vicente Herrera Campo

Consejera de Cultura y Turismo:
Alicia García Rodríguez

Secretario General de la Consejería de Cultura y Turismo:
José Rodríguez Sanz-Pastor

Director General de Patrimonio Cultural:
Enrique Saiz Martín

Director del Congreso:

Juan Carlos Prieto Vielba
Director General de la Fundación Santa María la Real
Aguilar de Campoo, Palencia.

Secretaría técnica

Servicio de Planificación y Estudios
Dirección General de Patrimonio Cultural

Fundación Santa María la Real
Aguilar de Campoo, Palencia

Secretaría del congreso: arpa@jcyl.es
www.jcyl.es/arpa

Lugar de celebración

Centro Cultural Miguel Delibes
Av. Monasterio Nuestra Señora de Prado, 2
Valladolid

Fechas de Celebración

Del 13 al 16 de noviembre de 2014

Comité científico

Por la Junta de Castilla y León:

Ana Carmen Pascual Díez
Margarita Lozano Blanco
Jesús del Val Recio
Silvia Escuredo Hogan
Carlos Tejedor Barrios
Marco Antonio Garcés Demaison
Benito Arnáiz Alonso

Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León:

Milagros Burón Álvarez

Universidad de Valladolid:

Germán Delibes de Castro
Miguel Ángel de la Iglesia
Luis César Herrero

Universidad de Burgos:

José Antonio Rodríguez Marcos

Universidad de Salamanca

M^a Teresa Paliza

Universidad de Alcalá de Henares:

Javier Rivera Blanco

Universidad Politécnica de Madrid:

Fco. Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Fundación CARTIF

Pedro Martín Lerones

Aratikos arqueólogos, S.L:

Ángel Palomino Lázaro



ponencias

-
6 **Procesos educativos de reflexión y valoración para sensibilizar a las comunidades en la conservación del patrimonio cultural**
.....
- 18** **El compromiso didáctico en el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar, Gran Canaria): una cuestión de responsabilidad hacia públicos cada vez más diversos y participativos**
.....
- 32** **Uma visão do sistemado património cultural em Portugal**
.....
- 45** **Maestría en Conservación de Acervos Documentales. Alcances, retos y estrategias de formación de un nuevo posgrado en México**
.....
- 52** **La Fundación Iberdrola y sus programas de conservación del Patrimonio: Románico Atlántico – medición de resultados**
.....
- 57** **La asociación de Amigos del Románico (AdR): diez años de compromiso con el patrimonio románico**
.....
- 68** **El patrimonio a través de la prensa escrita**
.....
- 80** **The Asian Heritage Foundation**
.....

comunicaciones

- 91** La función social del cine como recurso patrimonializador
- 105** El Museo y el Castro de Viladonga, un espacio para la Educación Patrimonial
- 117** El Castillo de Capdepera (Mallorca). Un modelo de gestión integral de patrimonio
- 129** Patrimonio, valoración social y desarrollo en el ámbito local. Realidad y proyectos innovadores del GIHEC
- 144** La arquitectura patrimonial en la formación del arquitecto
- 156** #difusióndelpatrimonio. Redes sociales, arte, patrimonio y cultura en la era 2.0
- 165** Propuesta museográfica de los procesos de regionalización de la producción mural uruguaya contemporánea
- 177** Proyecto de investigación arqueometalúrgico en el Cerro de los Almadenes (Otero de Herreros, Segovia)
- 191** Proyecto ArcheoMed: Ejemplo de cooperación transfronteriza para la difusión de patrimonio cultural mediterráneo
- 200** Valorización del patrimonio excavado etnológico como recurso económico y cultural. El Barrio de Bodegas de Baltanás, Bien de Interés Cultural
- 211** Pagos del Rey, museo del vino: una iniciativa privada en la conservación del patrimonio
- 223** La contribución de los planes estratégicos territoriales y urbanos a la recuperación y puesta en valor del patrimonio cultural. El caso del primer Plan Estratégico de Valencia (1995-1998)
- 234** Patrimonio arquitectónico y educación obligatoria: de la realidad europea al reto español
- 244** El archivo Miguel Delibes: ejemplo de partenariado público y privado
- 253** No toquéis a los muertos. Las resistencias de la administración española para regular y legislar un patrimonio singular: los restos humanos
- 267** Valoración de la arquitectura de Juan Legarreta en la colonia Aáron Sáenz, Mexico D.F.
- 277** SantoMarto y El Reflejo de la María Lucía. Conservación, Construcción y Consolidación de Ruinas en la Isla El Gran Morro de Santa Marta
- 286** La Rehabilitación del Mercado del Val
- 300** Planificación de la comunicación pública de la arqueología, la aleontología y la historia. Una experiencia de puesta en valor del patrimonio en Argentina
- 311** El porqué de una acción urbana
- 323** Proyecto cultural «sepulcro de la Infanta Doña Leonor de Castilla». Un modelo de revalorización patrimonial
- 337** Cluster Turístico-Cultural en la Sierra de Francia (Salamanca)
- 349** Virtualización de Museos y edificios singulares mediante ingeniería inversa y JavaFX. El caso de la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander
- 361** La Comunicación del Patrimonio a través de la World Wide Web. Una panorámica basada en el análisis de contenido de sedes municipales



comunicaciones

AR&PA

IX CONGRESO INTERNACIONAL
sociedad y patrimonio

Valladolid
del 13 al 16 de noviembre de 2014

La función social del cine como recurso patrimonializador

Aurora Villalobos Gómez



Arquitecta especializada en patrimonio cultural
auravillalobos@fidas.org

¹ Sirvan como ejemplos de este desarrollo del concepto de patrimonio: la columna trajana levantada en Roma en conmemoración de las victorias del emperador frente a los dacios (monumento), los tramos de muro de Berlín mantenidos como huellas o heridas de una época (documento), el flamenco declarado Patrimonio de la Humanidad (identidad) o la ruta de las norias en el Valle de Ricote en Murcia (recurso).

² Término acuñado en 1911 por el crítico Riciotto Canudo en su *Manifiesto delle Sette Arti*.

³ Sirvan como ejemplos de este desarrollo del concepto de cine: las primeras grabaciones de los Lumiere (invención industrial), las películas producidas desde la «Meca del cine» en Hollywood (fenómeno de ocio), el cine surrealista, expresionista, futurista, constructivista... asociado a las vanguardias históricas (objeto artístico) o los movimientos de cine yiddish, la *nouvelle vague*... (manifestación cultural).

1. Introducción. Consideraciones previas

El patrimonio cultural lo constituyen todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, que revelan un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial (LPHA, art.2). Esta definición pone de manifiesto un cambio en la definición del objeto patrimonial, ya que del monumento hemos pasado al bien cultural; un cambio de escala, ya que del elemento aislado hemos pasado al contexto; y un cambio en la apreciación del monumento no sólo como testimonio o estrato del pasado sino por su singularidad como documento susceptible de ser leído desde sus propias claves disciplinares. Este cambio de paradigma ha sido posible al poner en crisis los criterios tradicionales de valoración que hacían protagonista del patrimonio al objeto en vez de al sujeto, abriendo la posibilidad de incorporar elementos no valorados en otras épocas e incluso contemporáneos. También se ha pasado a entender el patrimonio como identidad cuando se ha ubicado a la persona junto al objeto en el centro de la acción patrimonial, volviendo la mirada a lo local y emergiendo el patrimonio inmaterial. Por último, el patrimonio se ha posicionado como un recurso sostenible ubicado en el territorio con un enorme potencial económico al implementarse las políticas culturales con otras estrategias de desarrollo. En definitiva, la idea de patrimonio como monumento se ha complementado con la de documento, identidad y recurso¹; convirtiéndose, más que en un conjunto de bienes catalogados, en una construcción social por la que las personas se identifican con determinados bienes del pasado que quieren disfrutar en el presente y conservar

para el futuro, estén o no declarados oficialmente. El patrimonio surgió de una sensación de pérdida, de la necesidad de mantener una idea por medio de la materia de la obra. Ahora la memoria se ha convertido en recuerdo; ya no se trata de la historia oficial seleccionada para que perdure sino en lo que nos «traen al corazón» los bienes del pasado con los que convivimos en el presente.

Desde otro punto de partida, el cine comienza siendo un desarrollo experimental de la fotografía, cuando se consigue una técnica capaz de proyectar sucesivos fotogramas que den la sensación de movimiento. El objeto de la filmación no tiene tanto interés en sí mismo como la posibilidad de poner a prueba el medio, siendo recurrentes ciertas localizaciones y temáticas. La curiosidad por el invento y su facilidad de comprensión hacen que la explotación comercial de esta patente industrial se expanda como una nueva forma de ocio generalizado. La propia ausencia de voz facilita la globalización del fenómeno, que no diferencia entre clases sociales, países ni requiere de claves interpretativas. Pronto la mejora de los requerimientos técnicos centra los nuevos esfuerzos en sus posibilidades de expresión: el cine es un nuevo lenguaje. Se habla del nacimiento de un «séptimo arte»² que permite integrar las demás, surgen las «escuelas» de cine, el cine «de autor», la crítica cinematográfica, los cineclubes... y con ello la valoración artística del objeto. Inevitablemente, su transformación en una expresión artística nos lleva a entender el cine como una manifestación cultural de un autor, un grupo, una sociedad, una época... Y no sólo las películas pueden ser valoradas en este contexto como productos de esta actividad sino todos los elementos y factores asociados³.

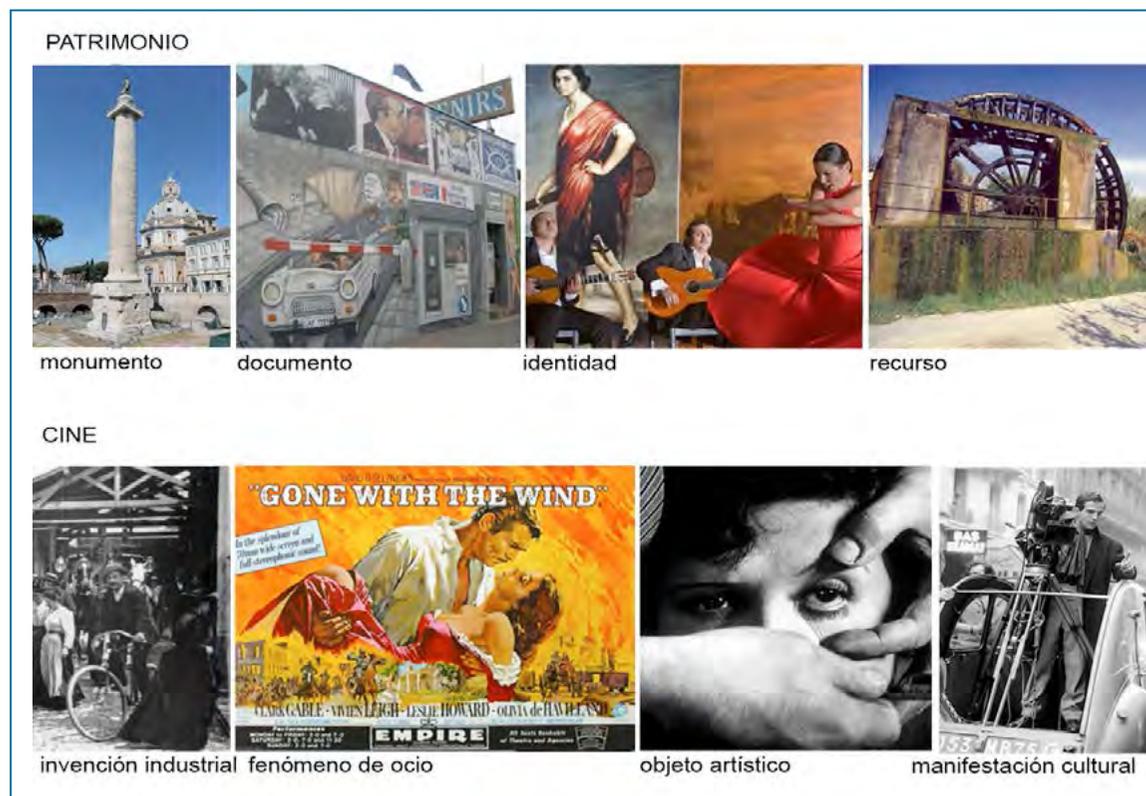


Fig.1: Desarrollo conceptual del patrimonio y el cine a lo largo del siglo XX

Patrimonio y cine interactúan desde el momento en que ambos comparten su valoración como producto cultural y su interés sobre el sujeto, con una mirada intencionada sobre la realidad y su memoria: registrando la vida, documentando lo que ya no está, difundiendo identidades y participando como recursos. Los distintos fenómenos que, en cada uno de ellos, se han sucedido como parte de una transformación, en la actualidad conviven como distintas

opciones de un concepto heterogéneo. A veces el patrimonio será un monumento y un recurso a la vez, otras sólo documento o todo al mismo tiempo. Asimismo, el cine no podrá desligarse de una tecnología en continua investigación, una vocación de éxito vinculado a su rentabilidad económica, una intencionalidad expresiva y una valoración cultural.

2. Objetivos. Relaciones entre cine y patrimonio

A partir de aquí, las relaciones entre cine y patrimonio se pueden abordar desde dos perspectivas: una intrínseca que reflexiona sobre el cine como un patrimonio en sí y otra extrínseca que estudia la visión que el cine ofrece del patrimonio.

Respecto a la primera mirada, resulta evidente que al hablar de cine y patrimonio pensemos, en primer lugar, en los bienes culturales heredados de la actividad cinematográfica: no sólo las películas por su valor artístico, documental o material (Paini, 2005, p. 38) sino también los guiones, fotografías, carteles, instrumentos de proyección, vestuarios, decorados y las nuevas tipologías arquitectónicas —sala de proyección, estudio, filmoteca— por su valor técnico, industrial (Gorostiza, 2005, p.85)... En resumen, el denominado patrimonio cinematográfico se podría clasificar dentro de los bienes inmuebles de carácter arquitectónico, los bienes muebles de carácter documental y los bienes inmateriales asociados a los rituales y oficios y modos de expresión; participaría de las instituciones culturales tales como museos, archivos y bibliotecas; y gozaría de la tutela efectiva



Fig. 2: El cine como objeto patrimonializable o recurso patrimonializador

consistente en proteger, conservar, investigar, documentar, valorizar y difundir. Especialmente, se pone de manifiesto la problemática de conservación del patrimonio cinematográfico, entendido desde la copia cinematográfica (por la fragilidad de su soporte y la complejidad de los depósitos legales) a la sala de proyecciones (como tipología que responde no sólo a la función del uso sino a los requerimientos tecnológicos de una época).

Como ejemplos de este interés patrimonial hacia el cine sean la Filmoteca Francesa fundada en 1936 para conservar,

restaurar y proyectar películas en el sentido más amplio del concepto de museo, la Declaración de la UNESCO de 1980 sobre la «salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento», la Fundación Federico Fellini creada en 1995 para conservar el legado del artista y convertirse en un centro de estudios de referencia, el edificio racionalista del Cine Torcal de Antequera (Antonio Sánchez Esteve, 1933) inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía en el año 2001, la película *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) inscrita en el Registro Memoria del Mundo de la UNESCO a petición de Méjico en el año 2003 o la dedicación del 27 de octubre como Día Mundial del Patrimonio Audiovisual desde el año 2005.

Al margen del reconocimiento oficial e institucional, el propio cine es consciente de este valor intrínseco como patrimonio cultural: cuando los directores incorporan en sus obras fragmentos de otras películas a modo de homenaje —en *Sueños de un seductor* (Woody Allen, 1972) el protagonista tiene como referencia vital *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), y *Wall-e* (Andrew Stanton, 2008) atesora como el último testimonio creativo de la humanidad una escena del musical *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1969)—; o rememoran la propia historia del cine —*Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), *Hugo* (Martin Scorsese, 2001), *The artist* (Michel Hazanavicius, 2011)—. Incluso el público quiere conservar esa memoria del cine cuando se promueve una expedición a la cordillera de los Andes para depositar una copia de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) que se conserve en caso de un desastre nuclear.

Una segunda mirada sobre la relación entre el cine y el

patrimonio nos descubre que el cine no sólo muestra los elementos patrimoniales de carácter material (reales, distorsionados o imaginarios) sino que puede llegar a convertirse en un testimonio de las identidades culturales y la diversidad de los pueblos. Es decir, nos revela la capacidad del cine como recurso patrimonializador (intangible), más allá de mero objeto patrimonializable (tangible), en la medida en que contribuye al reconocimiento y generación de los valores culturales en elementos preexistentes y, a su manera, los documenta y conserva para el futuro; sin ser preciso limitarse al género histórico ni documental. Una vez que el patrimonio ha pasado a entenderse como una construcción social por la que las personas se identifican con determinados bienes del pasado que quieren disfrutar en el presente y conservar para el futuro, se establece un vínculo conceptual con el cine como actividad creadora que construye imaginarios, tanto en el sentido de recuerdos del pasado como deseos hacia el futuro. En palabras de Tarkovski, el cine te permite «vivir la vida no vivida», se convierte en memoria «esculpida en el tiempo», a semejanza del patrimonio entendido en su sentido más amplio.

Es por ello que el objeto de este artículo es delimitar y mostrar la función social del cine como un recurso dinámico que interactúa con el patrimonio, generando nuevas miradas desde y para la cultura.

3. Metodología. La mirada cultural del cine

El interés cinematográfico hacia el patrimonio se constata con la importante presencia de los bienes culturales ya sea en el título de las películas, el contenido del argumento o la ambientación en paisajes, ciudades y edificios monumentales. Pensemos en el protagonismo que adquieren las ciudades históricas para Wim Wenders (*Lisbon Story*, 1994; *Palermo Shooting*, 2008), la forma en que Peter Greenaway presenta el montaje de una exposición sobre el arquitecto Boullée en el Monumento a Víctor Manuel II de Roma en *El vientre del arquitecto* (1987), el interés por la arqueología que ha despertado un arqueólogo americano como Indiana Jones en toda una generación o la impresionante persecución en el Museo Guggenheim de Nueva York en *The International* (Tom Tywker, 2009).

Esta elección intencionada no es necesariamente con un propósito cultural pero es inevitable la función documental y divulgativa que se deriva de ello. Pensamos que se haga más bien con el propósito de conectar con el espectador de la manera más inmediata posible, aprovechando la atracción sensitiva y emocional que suele darse con estos lugares de memoria. Pero la capacidad significativa de la obra cinematográfica y su repercusión sobre los bienes culturales pueden ir más allá de las pretensiones del creador; como toda creación artística queda sujeta también a la interpretación del espectador en función de su contexto espacial y temporal.

Éste es el enfoque sobre el cine que nos interesa desarrollar

a partir del análisis de los fenómenos patrimoniales asociados y los valores culturales que construye cuando contribuye a:

- a. Difundir bienes culturales consolidados
- b. Documentar elementos o lugares representativos que ya no existen o han cambiado
- c. Revalorizar como patrimonio emergente elementos que han pasado inadvertidos
- d. Transferir valores de la realidad a la ficción y viceversa
- e. Monumentalizar otros tipos de patrimonio e incluso elementos imaginarios

4. Resultados

4.1. Difundir bienes culturales consolidados

Los bienes culturales que aparecen con más recurrencia en las películas son siempre los más conocidos. Es un hecho innegable del que podríamos buscar numerosos ejemplos, no necesariamente de un monumento o edificio concreto, sino de una calle, una plaza, un jardín, en definitiva un paisaje; pensemos en cuántas películas aparecen la Avenida de los Campos Elíseos de París, la Plaza de San Pedro en Roma, los jardines de la Alhambra de Granada, la bahía de Río de Janeiro...

El hecho de que el espectador pueda tener una experiencia previa de carácter positivo en un lugar con esta densidad de significados facilita mucho la empatía con la película; al recuerdo de la visita se suma el reencuentro a través del

cine: empezamos a fijarnos en detalles que nos habían pasado inadvertidos, identificamos las perspectivas cinematográficas, comprobamos qué hay real e inventado... Todo esto confiere familiaridad a lo que suceda en la película porque hemos estado allí. Pero tampoco importa que el espectador no haya ido nunca; siempre tendrá la referencia de una persona cercana, la curiosidad por comparar con otras películas, el consuelo de conocerlo al menos de esta forma, la ilusión de comprobarlo por sí mismo cuando lo visite... Y es que en ese momento le ponemos vida (rostros, historias) a lugares que, a lo mejor, de no ser por eso no nos dirían más que otros.

Es así como el primer fenómeno inducido es el del turismo de cine, posibilitado por la democratización de los medios de transporte y la política de las oficinas de promoción de localizaciones. El principio que caracteriza esta iniciativa es que no nos basta con estar en estos lugares de memoria sino que es preciso experimentarlos como si estuviéramos en la película. Se visitan las localizaciones de los rodajes buscando la experiencia de revivir nuestras escenas preferidas. Puede ser un sentimiento tan sencillo como desear pasearse en Vespa como Audrey Hepburn durante sus *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), pedir en el hotel de Florencia *Una habitación con vistas* (James Ivory, 1986), o recorrer el Museo de L'Hermitage con el diplomático de *El arca rusa* (Alexander Sokurov, 2002). El cine aporta un valor añadido a lugares que, de por sí, ya tenían antes ese encanto necesario en la pantalla...

Se trata fundamentalmente de ciudades históricas, que se recrean desde numerosos enfoques. No es lo mismo

visitar la Roma irreverente de Fellini que la Roma sufriente de Rossellini. Como tampoco es igual la Roma clásica de cartón-piedra que muestra *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1951) respecto a las reconstrucciones digitales de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000). Y es que a medida que el tiempo filmico se aleja del tiempo cronológico, es decir, que la ambientación de la película se aleja de la actualidad, se produce un segundo fenómeno que transforma nuestra comprensión del patrimonio desde el cine. Surge el riesgo de construir una imagen distorsionada de la Historia cuando se superponen los imaginarios de diferentes películas sobre un mismo período. Por ejemplo, la Francia barroca de *Los tres mosqueteros* (George Sidney, 1948) no es la misma a la de *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991). Más allá de una cuestión de autoría o estilo se trata del rigor histórico con el que se hace uso de esos monumentos— para contextualizar las situaciones de la película— y de las claves cinematográficas que se ofrecen al público —para su comprensión y disfrute—.

Sean dos actitudes diferentes pero impecables en la coherencia entre el rigor histórico y la clave interpretativa: la de Pilar Miró cuando rueda *El perro del hortelano* (1996) en el Palacio de Sintra, con un enfoque historicista (diálogos en verso de Lope de Vega así como decoración, vestuario y música de época interpretada por Jordi Savall) para sumergirnos en la grandeza de una cultura; y la de Andrei Tarkovski cuando en el epílogo de su *Andrei Rublev* (1966), rodado en la ciudad de Suzdal (Patrimonio de la Humanidad), procura una ambientación pretendidamente descontextualizada de referentes arqueológicos o museográficos, que puedan marcar una distancia cronológica entre mentalidades o

formas de vida, porque no quiere filmar la biografía de un monje ruso medieval sino la experiencia vital de un artista atemporal. Lo que no significa que no haya habido previamente una exhaustiva consulta de las fuentes originales; de otro modo no hubiera sido viable recrear el proceso de construcción de una campana de una manera tan impecable y apasionada a la vez. Y es que para Tarkovski el cine no es literatura, pintura, fotografía, música... —nisiquiera una «obra de arte total» que las abarque a todas—, aunque se valga de un guión, el color, los encuadres, los sonidos... como recursos técnicos; quiere alejar el «hecho filmico» de cualquier manifestación artística aunque se valga de ella. En verdad, la esencia del cine es la de que el espectador viva el tiempo no vivido; lo ideal sería poder reproducir la vida de una persona tal cual es pero, no siendo posible, Tarkovski la concentra cinematográficamente compartiendo a través de los hechos las sensaciones vividas. Por lo tanto, la especificidad del cine reside en su capacidad de «esculpir en el tiempo» (título español de su obra) las relaciones sutiles entre los fenómenos de la vida.

Esta reflexión sobre el cine como divulgador de los bienes culturales es asimismo aplicable a la arquitectura contemporánea que, por más desconocida entre el gran público, no deja de formar parte de un patrimonio consolidado. Sea, por ejemplo, la Casa Curutchet de Le Corbusier en La Plata (Boulevard 53, nº 320), declarada Monumento Histórico Nacional en 1987 y propuesta por Argentina en la Lista tentativa de Patrimonio de la Humanidad desde el 2007. Se trata de una obra singular dentro de la trayectoria de este genial arquitecto por varios motivos. Primero, es una de las dos únicas obras construidas por Le Corbusier en el conti-

nente americano. Segundo, se trata de un programa mixto de vivienda y consultorio que ilustra brillantemente su idea moderna de la casa como «máquina de habitar» y de la arquitectura como «paseo arquitectónico», en tan sólo 180 m² de terreno. Tercero, se trata de una vivienda unifamiliar entre medianeras con una sola fachada a 45 grados respecto a la retícula ortogonal de la estructura, como consecuencia de la estrategia de inserción en la trama urbana de La Plata, conocida como la «Ciudad de las Diagonales». La película *El hombre de al lado* (Mariano Cohn, Gastón Duprat, 2009) es una invitación perfecta para conocer esta menos conocida obra argentina de Le Corbusier. Se toma como excusa la apertura de un hueco en una medianera, que nos abrirá a dos formas de entender el mundo, el

arte, las relaciones humanas... Se tiene la delicadeza de no tomar el edificio como mero contexto de la historia. El propio espacio se convierte en protagonista en la medida en que los personajes lo habitan. Al final de la película uno se ha paseado por el edificio y en algún momento ha deseado poder estar allí. Además, se abordan con mucha habilidad —y complicidad— muchos temas vinculados a la arquitectura y el patrimonio: el modo de vida urbano, el sentido de la privacidad, cómo se compone una ventana, qué significa una medianera, para qué sirve la legislación urbanística, cómo se hace un buen diseño, qué se entiende por arte contemporáneo... No en vano, el guionista es Andrés Duprat, reconocido arquitecto y conservador de arte contemporáneo. En la actualidad, hace uso del edificio el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, con la intención de convertirlo en un Museo de Arquitectura donde se intercambien ideas y se difunda la importancia de esta profesión que construye «trozos de aire humanizado» (en palabras de Fisac).

Por todo esto podemos decir que cuando el cine hace uso de estos espacios patrimoniales con una finalidad artística no sólo se beneficia sino que influye en su valoración cultural cuando mediatiza nuestra forma de viajar, reelabora nuestros recuerdos e incluso proyecta una imagen de la Historia.

4.2. Documentar elementos o lugares representativos que ya no existen o han cambiado

Muchas veces sucede que el mejor registro de un espacio patrimonial que ha cambiado o desaparecido no es un docu-

Fig.3: La coherencia entre el rigor histórico y la clave interpretativa: recreación y actualización



Fig.4: El seguimiento cinematográfico de las localizaciones reales como registro documental

mental rodado expresamente sobre éste (lo que hemos llamado cine como objeto) sino el seguimiento de las diferentes películas que lo han escogido como localización (cine como recurso). Por ejemplo, podemos analizar la ciudad de Berlín si comparamos la Berlín expresionista de *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) con la Berlín neorrealista de *Alemania Año Cero* (Roberto Rossellini, 1948) o la previa a la caída del Muro en *El cielo sobre Berlín* (Wim Wenders, 1987). O podemos comparar el estado de La Habana justo a la llegada al poder de Fidel Castro en *Nuestro hombre en La Habana* (Carol Reed, 1959) con su último período en *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998)

Este uso de las películas como testimonio contemporáneo de lo que ya no es resulta menos condicionado que los propios reportajes ya que al no tener una finalidad documental no priorizan ni filtran el mensaje de una manera tan explícita. Podemos extraer información sobre los hitos urbanos, el estado de conservación de los monumentos, el uso de los espacios públicos, las tipologías de vivienda, las formas de relación social...

Normalmente son películas rodadas en tiempo presente, es decir, que hacen uso del espacio en su configuración actual sin recurrir a recreaciones; y evidentemente representan dicho espacio como tal, sin hacerlo pasar por otro. Sin embargo, con una metodología rigurosa, es posible analizar incluso películas donde no está clara la cronología o que simulan un sitio que no son.

Sea el caso de Serguéi Paradjanov, un maestro del cine que no sólo supera sus posibilidades expresivas sino que evi-



dencia de manera paradigmática los valores del patrimonio monumental y vernáculo armenio reconocido por la UNESCO, al que su obra sirve como testimonio de una cultura que merece ser conservada y divulgada. En *El color de la granada* (1968) nos muestra la riqueza bibliográfica contenida en la imagen de unos libros mojados por la tormenta dentro de las hornacinas de un monasterio y más tarde secados al viento sobre las cubiertas, el acervo artesanal presente en unas alfombras tendidas en vertical a modo de telones de teatro, el valor simbólico de una iglesia rural invadida por un rebaño de ovejas en torno a un obispo yacente... La descontextualización y atemporalidad con la que compone sus personales ambientes no merman el valor patrimonial de lo representado.

4.3. Revalorizar como patrimonio emergente elementos que han pasado inadvertidos

Se entiende por patrimonios emergentes aquellos elementos de la cultura que comienzan a valorarse en el presente, aunque han existido desde siempre, y de los que se promueve su tutela efectiva. Se trata fundamentalmente de edificios contemporáneos, instalaciones industriales y lugares de interés etnológico. El cine, con una enorme intuición de este potencial identitario y comunicador, ha sabido aprovecharlos para crear nuevos iconos.

Pensemos en un elemento aislado como la Noria del Prater de Viena, construida en 1897 para celebrar el cincuenta aniversario del reinado de Francisco José de Austria y considerada la noria más alta del mundo hasta 1985. A pesar de estas singularidades no reparamos en ella hasta que Orson Welles le confiesa a Joseph Cotten en una de sus cabinas, en el momento de clímax de *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949), que trafica con penicilina adulterada. A partir de ahí se hace conocida y sirve de reclamo en otras películas como *007: Alta Tensión* (John Glen, 1987) o *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1995). Se llega a dar un grado de identificación tan grande entre el objeto y su representación que no estaría claro si habría que proteger la película que construye la memoria del lugar o el lugar que sirve de inspiración a la película; el uno es registro del otro y viceversa. La ventaja es que, en este caso, se cumpliría el principio de que no hace falta proteger legalmente estos bienes con su declaración porque ya existe una conciencia de su valor que de manera activa lo conserva y difunde.

Fig.5: La intuición del cine para identificar patrimonios emergentes

O propongamos una ciudad como Nueva York, la capital del mundo occidental, monumentalizada en tantas películas y de la que, sin necesidad de haberla visitado, todos podemos decir que conocemos la Estatua de la Libertad, la Quinta Avenida, Central Park, el Empire State, el edificio de Wall Street o el Puente de Brooklyn... Esos elementos contemporáneos nos hubieran pasado inadvertidos si no los asociáramos a personajes e historias que hemos hecho propias. Probablemente nos sea difícil reconocer ese vínculo afectivo con otros edificios contemporáneos de nuestro entorno, aunque tengan más valor desde el punto de vista arquitectónico, técnico, documental, antropológico...

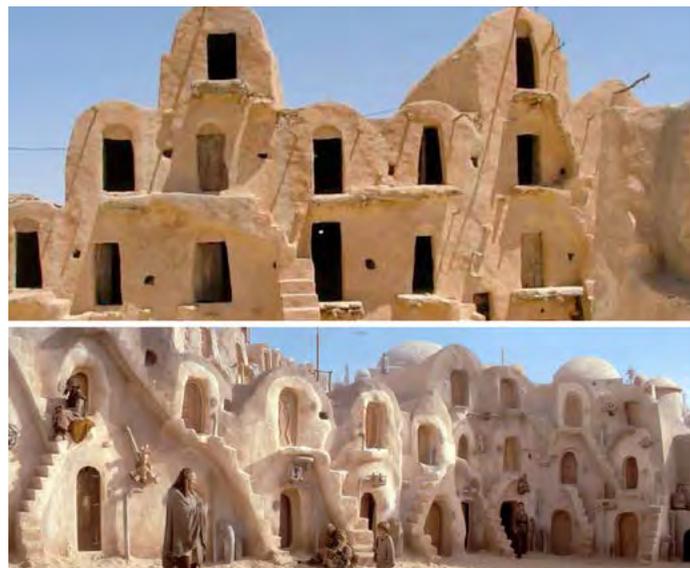


4.4. Transferir valores de la realidad a la ficción y viceversa

Siendo el cine una ficción que desea hacerse pasar por realidad, muchas veces se produce una transferencia de valores entre el espacio físico y el espacio cinematográfico. Lo más sencillo es que ambos coincidan, es decir, que para ambientar una película en Londres se rueda precisamente allí para darle más verosimilitud a la escena. Esta identidad recíproca (real-real) se da sobre todo en el género histórico.

Lo contrario sucede cuando para rodar un lugar imaginario se tiene necesariamente que construir el lugar, ya sea de la manera tradicional por medio de decorados o con la ayuda

Fig.6: Transferencia de valores entre el espacio físico y el espacio cinematográfico: la toponimia filmica



de las nuevas tecnologías. Esta invención (ficticio-ficticio) se produce especialmente en las películas rodadas en estudio y en el género de ciencia-ficción.

Pero también se puede dar el caso de hacer pasar un espacio físico por otro cinematográfico (real-ficticio). Es el caso de algunas localizaciones reales desconocidas para el gran público por su nombre real pero reconocibles por su toponimia filmica: el poblado troglodítico de Matmata en Túnez se ha hecho conocido como el planeta Tatooine de *La guerra de las galaxias*. De hecho, resulta llamativa la versatilidad de algunos espacios para aparentar cosas distintas, tanto en su tipología arquitectónica como cronología; sea la Plaza de España de Sevilla que aparece como tal en *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1959), sirve de cuartel general del ejército británico en El Cairo con *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), palacio del planeta Naboo en *La guerra de las galaxias II* (George Lucas, 2002) y como mansión de un dictador norteafricano en *El dictador* (Sacha Baron Cohen, 2012).

Sin embargo, los matices pueden ser aún más sutiles. Un fenómeno singular de transferencia de significados entre el objeto y su representación se da cuando se hace uso de una localización real para suplantar a otra igualmente real en la escena. Los motivos pueden ser varios, casi siempre relacionados con una cuestión logística: difícil accesibilidad, inconvenientes con permisos, carencia de infraestructura para el rodaje o mala climatología; se comprende que el equipo de James Bond prefiriera rodar en Cádiz *Muere otro día* (Lee Tamahori, 2002) en vez de en La Habana por las dificultades políticas.

Los ejemplos más interesantes son aquellos en los que, pudiendo las escenas ser rodadas en los sitios que representan, se escoge otra localización para aportar nuevos valores a la película. Es así que Pier Paolo Pasolini rueda *El Evangelio según Mateo* (1964) en Marruecos y el sur de Italia. En la recreación neorrealista del ambiente, prefiere la semejanza con lo existente a la reconstrucción de la época para que el espectáculo no solape el Evangelio. Asimismo, se aleja de los estereotipos fijados en la filmografía de Hollywood y busca sus raíces culturales en la pintura de Piero della Francesca (para sus vestuarios) y la música (desde Bach hasta la Missa Luba).

Y sobre todo, es en el *Otelo* (1952) de Orson Welles donde se aprovecha de manera brillante este recurso haciendo de la necesidad virtud; el propio Welles, años más tarde, filma un documental donde cuenta el proceso creativo de esta película⁴... La complejidad de un rodaje en diversas localizaciones se solventa con un montaje magistral por el que se le da continuidad fílmica a espacios distantes en la realidad; entre un plano y otro hay un salto de kilómetros y meses. Nos hace creer que diversas ciudades de Marruecos (el camino de ronda de Essaouira y la cisterna de El Jadida) son la isla de Chipre... La escena con mayor carga patrimonial se rueda en la cisterna de una ciudad fortificada en la costa atlántica de África: la ciudad portuguesa de Mazagán en Marruecos, actualmente El Jadida (que quiere decir La Nueva), declarada Patrimonio de la Humanidad en el año 2004. No se trata de un convento renacentista o una sala palaciega aunque lo recuerda por la belleza de sus formas. Orson Welles conocía las potencialidades artísticas y emocionales de un lugar tan evocador como éste y por

eso quiso hacer de esta silenciosa cisterna algo tan contrapuesto como el escenario de un motín en la exótica isla de Chipre... ¡Qué contraste entre ambas imágenes!: La primera, como tal depósito, transmite quietud y equilibrio a través de la presencia estática del agua, que en su remanso favorece el desarrollo de líquenes verdosos —que confieren una pátina de color a la piedra— y permite el reflejo a modo de espejo de unas bóvedas —que parecen reverberar su propio silencio—; en cambio la segunda, como lugar donde se inicia una traición, es todo dinamismo por medio de una fotografía en blanco y negro —que muestra la polaridad de sentimientos en *Otelo*— y encuadres en contrapicado — que confieren protagonismo al óculo por donde entra la luz y sale el ruido de la confusión al agitarse el agua—.



⁴Filming Othello, 1978.

Fig.7: La persuasión del cine o la mediación en la percepción del patrimonio

Fig.8: Los lugares de memoria en la ficción: estudios y decorados como nuevos imaginarios colectivos

4.5. Monumentalizar otros tipos de patrimonio e incluso elementos imaginarios

Este fenómeno es el que de manera más evidente convierte en patrimonio cultural elementos que, en principio, le son distantes. Llegados a este punto se comprende que el cine pueda llegar a fomentar y divulgar otro tipo de patrimonio, como el natural. De nuevo, irrumpen el turismo de cine cuando los touroperadores ofrecen productos como una ruta por la Sierra del Segura en Albacete para recordar las mejores escenas de *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989) o paseos en Nueva Zelanda por el paisaje de la trilogía de *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003). En algunos casos, se mantienen los decorados efímeros que fueron construidos en estas localizaciones y eso consolida el reclamo: pensemos en los poblados del «spaghetti western» en pleno desierto de Tabernas en Almería para la famosa Trilogía del dólar de Sergio Leone: *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966). De este modo, lo que era una infraestructura cinematográfica —un medio— se convierte en un recuerdo que merece ser conservado —un objeto—.

Es evidente que el género de ficción construye lugares imaginarios a los que nosotros les conferimos un valor provisional de realidad, durante el tiempo que estamos inmersos en la trama de la película. Es por eso que podríamos identificar como parte de nuestro imaginario colectivo tantos lugares y edificios si no fuera por la evidencia de que no existen: la ciudad futurista de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), el sitio histórico del Ojo de Sauron...



Ojalá se hubiera conservado la aldea de *El Golem* (Paul Wegener, 1920), diseñada por el arquitecto expresionista Hans Poelzig junto a la escultora Marlene Moeschke en los estudios de la UFA en Berlín: 54 edificios construidos con madera, paja, alambre y yeso. Esta vanguardia artística se cuestionaba la función representativa del arte y buscaba nuevas formas de expresión, mostrando una realidad transformada por las emociones del sujeto. Es por eso que el autor huyó de recreaciones historicistas y, en su lugar, planteó una arquitectura entre atemporal y vernácula; que tiene más de mágica que de real ya que la inclinación de las paredes y cubiertas no se interpreta como desplomes o remados sino como volúmenes congelados en su movimiento. Las escenas interiores se suceden en seis espacios

construidos con los mínimos recursos para dar la sensación de tridimensionalidad: no se trata de decorados al uso pintados con efectos de perspectiva ni de estancias completas. La posición fija de la cámara y el enfoque frontal no nos permiten recorrer el espacio pero las formas sinuosas y la iluminación en penumbra nos permite reconstruir con la imaginación el resto que no percibimos. Son espacios multifuncionales, donde se cruzan y superponen usos y circulaciones.

Por último, se deja como reflexión un ejemplo que lleva al límite y distorsiona la función patrimonializadora del cine, llegando a convertir en realidad lo que sólo era ficción: el famoso Café de Rick en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Nunca existió en tal ciudad porque la película fue rodada en los estudios americanos de la Warner Bros. pero se terminó construyendo en el año 2004, de la manera más fidedigna posible, ante el desconcierto de tantos turistas que llegaban a esa ciudad y lo echaban en falta.

5. Conclusiones. Los fenómenos de patrimonialización en el cine

En definitiva, el cine es una expresión concentrada de la realidad que cuando proyecta de forma creativa el patrimonio transforma nuestra percepción y valoración sobre éste. Unas veces podrá ser de una manera más banal y otras absolutamente genial, pero lo interesante es saber detectar estos fenómenos (directos/indirectos, unívocos/recíprocos) de realidad, transformación e invención relacionados con el patrimonio.

Agradecimientos

Al Cineclub Vida y, en especial, a su director Manuel Alcalá López-Barajas, por las experiencias compartidas como amigo y maestro durante más de una década.

Bibliografía

Gorostiza, J. (2005): «El cine lugar de encuentro entre las artes». *Boletín PH* nº 56, p. 83-87).

Ibars Fernández, R.; López Soriano, I. (2006): «La historia y el cine». *Clio. History and history teaching* nº32. Publicado en: <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf> (accedido en Septiembre de 2014)

JUNTA DE ANDALUCÍA (2007): *Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA)*. Boja nº248 de 19/12/2007. Ed. Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), Sevilla (España).

Paini, D. (2005): «El tiempo expuesto». *Boletín PH* nº 56, p. 33-39.

Ramírez Domínguez, J.A. (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*. Alianza, Madrid (España)

Rodríguez Barberán, F.J. (2005). «Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo». *Boletín PH* nº 56, p. 70-81

Tarkovski, A. (2008): *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp, Madrid (España)

Utrera Macías, R. (2008): *El cine-club Vida de Sevilla. 50 años de historia*. Fundación Cajasol, Sevilla (España)

VV.AA: *Enciclopedia Treccani. Cinema*. Publicado en: http://www.treccani.it/enciclopedia/arte_lingua_e_letteratura/cinema/ (accedido en Septiembre de 2014)