

10-2012

Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección

Gloria Camarero Gómez
Universidad Carlos III

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Camarero Gómez, Gloria. (2012) "Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 25, pp. 1-17.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

REFLEXIONES ENTORNO AL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO EN ESPAÑA Y SU PROTECCIÓN

Gloria CAMARERO GÓMEZ

Universidad Carlos III

RESUMEN:

El objetivo de este texto es presentar y evaluar las políticas realizadas en el marco normativo nacional e internacional, que han articulado el concepto de *patrimonio cinematográfico* susceptible de protección y su excepcionalidad. Igualmente, se insiste en las actuaciones concretas llevadas a cabo recientemente en España dentro del rescate, restauración y divulgación del mismo, así como en el futuro de tales intervenciones.

PALABRAS CLAVE:

Patrimonio cinematográfico. Filmotecas. Conservación de filmes. Restauración de filmes. Ley del Cine

1. NORMATIVA INTERNACIONAL Y NACIONAL

El cine es una industria, pero también es un bien cultural. Por ello, goza de protección y del incentivo de los poderes públicos. A nivel internacional, la *Declaración de la UNESCO* de 1980, sobre la “salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento”, establece que estas son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, a causa de su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio

cultural de una nación. (AA.VV., 1991: 25-29). Por lo tanto, reconoce el cine como bien cultural susceptible de salvaguarda. Posteriormente, la Convención de la UNESCO de 2005, sobre “protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” profundiza en la misma idea e incluye la protección y promoción del cine dentro de la que da a las *expresiones culturales*, incluida la denostada tauromaquia¹ El cine es una más. No fija normativa específica para el patrimonio cinematográfico sino que lo incluye en la general de las *expresiones culturales* y carga en los países suscriptores tal obligación.

Sin embargo, la UNESCO sí ha tenido una iniciativa concreta y destacable al respecto. Fue la creación, en 1992, del “Programa Memoria del Mundo”, el cual reconoce determinados documentos escritos o audiovisuales como Patrimonio de la Humanidad en su condición de “Memoria del Mundo” y con la misma garantía que pueden tener los núcleos históricos de las ciudades o los monumentos que gozan de la misma declaración².

En España, en cuanto a las leyes nacionales, la obligación de conservación, restauración y divulgación del patrimonio cinematográfico está recogida en la actual Ley del Cine, del 28 de diciembre del 2007, completada con un Real Decreto del 12 de diciembre de 2008 y con una Orden Ministerial, del antiguo Ministerio de Cultura, del 19 de octubre de 2009. Pero tampoco es específica para estas cuestiones, ya que, junto a ellas, reglamenta otros aspectos. Por lo tanto, no existe una ley nacional de protección específica para dicho patrimonio. El desarrollo legislativo es el siguiente:

***Ley 55/2007 del Cine, de 28 de diciembre de 2007.** Marca las pautas generales de actuación.

***Real Decreto 2062/2008 (12 diciembre 2008).** Desarrolla en detalle los preceptos establecidos en la Ley

***Orden CUL/2834/2009 (19 octubre de 2009).** Concreta los parámetros que marcan la Ley y el Real Decreto. Por ejemplo, qué coste debe tener una película para acceder a las ayudas a la producción, la cuantía de tales ayudas, las subvenciones para restauración del patrimonio cinematográfico, etc.

¹ Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005), 17.

² Las declaraciones de “Memoria del Mundo” son todavía bastante excepcionales. España tiene el Tratado de Tordesillas, compartido con Portugal, desde el 2007, y las Capitulaciones de Santa Fe, declaradas en 2009. Solo los negativos de dos películas gozan de tal consideración: *Metrópolis*, de Fritz Lang (1926), por parte de Alemania desde 2001, y *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950), por parte de México, desde 2003.

La presente pirámide legislativa se repite en todos los casos. La Ley es la norma de mayor rango. Debe ser aprobada por las dos Cámaras y cualquier modificación posterior requiere el acuerdo de estas. Por ello, por las dificultades que entrañan los cambios en la misma, incluye conceptos muy generales, los cuales se supone que valdrán siempre y para todos, como que “el cine gozará de protección y tendrá ayudas del Estado para su desarrollo y conservación”. Así, esta Ley del Cine, que luego ha suscitado tanta polémica (no ella sino las normas que la han desarrollado) fue una de las que se aprobó con mayor consenso y menos enmiendas.

El Decreto-Ley requiere menores trámites para cambiar alguno de sus apartados. Sólo el acuerdo de las comisiones de la Cámara Baja. En consecuencia, concreta más, diciendo ya que el Estado fijará ayudas para la producción de tal o cual película: animación, documentales, cortometrajes, largometrajes, etc.

La Orden Ministerial es la que necesita menos requisitos para modificarla. Por esa razón, lo especifica todo y habla de cantidades exactas de dinero. Fija la cuantía de la ayuda en base al coste de producción, de forma que las películas que hayan costado más dinero serán las que recibirán más en concepto de subvención. De ese modo, *Ágora*, la última película de Alejandro Amenábar, estrenada en el 2009, que ha sido la más cara de la historia del cine español, hasta la fecha, con 50 millones de euros, sería la que tendría mayor dotación.

Se imponía el criterio de premiar a las más grandes y hacía que las más pequeñas se quedasen sin colaboración a través de estas vías. La Orden Ministerial estipulaba la subvención menor en 300.000 euros y la mayor en un millón y medio de euros, con un límite en el 50% del coste de producción. Luego, para recibir 300.000 euros de ayuda, ha tenido que costar 600.000 euros y la realidad es que hay mucho cine independiente o novel en nuestro país, que cuesta mucho menos. Películas como *Tesis* (Alejandro Amenábar. 1996), *Solas* (Benito Zambrano.1999), *El Bola* (Acheró Mañas. 2000), *Tapas* (José Corbacho. 2005), *Gordos* (Daniel Sánchez Arévalo, 2009) o *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), que luego han funcionado muy bien en términos económicos, se realizaron por mucho menos dinero y ninguna sobrepasó los 400.000 euros.

La Orden Ministerial fue también objeto de crítica por otra cuestión, que es la relativa a que la cuantía de la ayuda pre-asignada suba o baje según el comportamiento que la película tenga en taquilla, de forma que a mayor número de espectadores recibiría más dinero y a menor número de espectadores, menos dinero. Se trata de una normativa fundamentada en el libre mercado y en las leyes de la oferta y la demanda. Precisamente por esa razón se hizo impopular, ya que las películas españolas recaudan poco dinero y, en su inmensa mayoría,

están lejos de ser *Torrente 4* (Santiago Segura. 2011) o *Tengo ganas de ti* (Fernando González Molina. 2012)³.

Las personas van / vamos poco al cine, pero si ven / vemos bastante cine. La consecuencia inmediata de ello es que genera menos dinero y ha causado una gran crisis en el sector, la cual se ha concretado en el cierre de numerosas salas de exhibición. En muchos lugares, ya casi sólo se mantienen los *multicines* de los centros comerciales de las afueras de las ciudades, donde la gente, cuando acude, aprovecha para ver una película, tomar algo y hacer compra. El cine ha perdido su exclusividad en cuanto a forma de ocio.

Aún hay más, y es que de los pocos que acuden al cine, menos todavía lo hacen para ver cine nacional. El interés prioritario del espectador español sigue siendo el cine norteamericano. Según los datos de la encuesta elaborada por METROSCOPIA, en junio de 2009: el 80% de los encuestados admite que prefiere ver cine en casa y que no va al cine nunca o va menos de cuatro veces al año. Del 20% restante, el que dice ir al cine más de cuatro veces al año, un 86% reconoce que no va a ver cine español nunca o menos de cuatro veces/año. Además, y esto tal vez sea lo más grave, el 62 % de la totalidad de los encuestados, cree que las entradas deberían ser más baratas cuando se trata de películas españolas, lo que supone que están considerando estas de segunda categoría⁴.

Las críticas no se hicieron esperar. Surgió el colectivo *Cineastas contra la Orden*, nutrido por 205 directores y otros profesionales del medio, que se opusieron abiertamente a la Orden Ministerial, por cuanto, en su opinión, contradecía el espíritu de la Ley, ya que esta hablaba de fomentar el cine independiente, y luego, aquella, con la realidad de los números, lo dejaba fuera, porque el principio que primaba era dar más a las películas más caras y a las que obtienen más ingresos en taquilla. No es el caso de las experimentales o alternativas, que suelen costar menos de la cantidad exigida para concurrir a las ayudas (600.000 euros) e ingresan muy poco. La oposición del grupo fue más allá y recurrió el texto legislativo en Bruselas, pero, finalmente, fue desestimada su petición.

Independientemente de esta polémica, la vigente Ley del Cine, Decreto y Orden anexas, fija las normas que rigen la producción⁵ y los otros pilares en los que se basa la industria cinematográfica: distribución⁶, exhibición⁷ y promoción⁸.

³ *Torrente 4* fue el mejor estreno español de la historia, gracias a una recaudación de 8,12 millones de euros el primer fin de semana. Durante ese primer fin de semana, el 60% de los espectadores que fueron al cine lo hicieron para ver esta película. *Tengo ganas de ti* se acercó a los 5,5 millones de euros en el mismo periodo.

⁴ «La imagen del cine español en la sociedad española». METROSCOPIA, junio de 2009

⁵ Respecto a las ayudas establece un máximo de 1.500.000 euros y un mínimo de 300.000 euros, con un límite en el 50% del coste producción. Las ayudas son sólo para películas españolas. El concepto de “película española” se

Sin embargo, lo más importante para nosotros es el concepto de patrimonio cinematográfico y su salvaguardia, que articula, estableciendo ayudas públicas para llevar a cabo las labores de restauración, conservación y divulgación, las cuales recaen en las Filmotecas, ya sea la Filmoteca Española, que depende del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y este del actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, o las autonómicas, dependientes de las correspondientes consejerías, se nutren, respectivamente, de fondos estatales o autonómicos.

El objetivo de conservar y restaurar es para mostrar. Y esto no solo en cuanto a la película, sino también en cuanto a fotografías, guiones, bandas sonoras, carteles, programas de mano, máquinas filmadoras y proyectoras. Todo ello constituye el patrimonio cinematográfico⁹. En consecuencia, las filmotecas realizan exposiciones de dichos materiales y exhibición de filmes en sus cines adscritos con dicha finalidad. Estamos, por lo tanto, ante un fenómeno reciente que es el de su *musealización*. (Iañez Ortega, 2011). Así cumplen con la exigencia de salvaguardar y dar a conocer un patrimonio complejo, específico y muy mermado.

2. PÉRDIDAS Y FASES DE DESTRUCCIÓN MASIVA .

Son muchos los filmes que se han perdido en el mundo. En concreto:

- De los realizados entre 1895 y 1919, el 95%
- De los realizados entre 1919 y 1931, el 81%.
- De los realizados entre 1932 y 1950, el 75%

Tales mermas se produjeron, básicamente, en tres etapas o fases de destrucción masiva:

establece en base a criterios amplios. Así, se considera “película española” a los efectos de ayudas: Las que el productor o la empresa productora es española o tiene residencia legal en territorio español. Las que en el elenco de sus autores, al menos el 75 %, tenga nacionalidad española o residencia legal en territorio español. Las que en el elenco de sus actores, al menos el 75 %, tenga nacionalidad española o residencia legal en territorio español. Las que el elenco de su personal técnico, al menos el 75 % tengan nacionalidad española o residencia legal en territorio español. También, las que se rueden en territorio español, en español o en una de las lenguas oficiales del Estado. La ayuda aumenta por discriminación positiva en razón de género a favor de la mujer, cuando entre los autores o la producción haya mujeres. Igualmente, la ayuda será mayor para las películas rodadas en otras lenguas oficiales del Estado, en 3D, o que sean de animación o cortometrajes. Quedan excluidas de la subvención las películas “X” y esta aumenta o disminuye en función de los ingresos de taquilla.

⁶ En ese aspecto, las normas legales son proteccionistas y marcan una cuota de distribución del 25%, lo que quiere decir que el 25% del total de las películas distribuidas al año tienen que ser españolas y/o comunitarias. Por lo tanto, ya ha dejado de protegerse el cine español en exclusividad para hacerse extensiva la protección al europeo.

⁷ Sigue un comportamiento parecido y se impuso la llamada “cuota de pantalla”, consistente en la obligatoriedad de que a lo largo del año natural, se exhiba, al menos, una película española, comunitaria o iberoamericana, por cada cuatro de fuera de estas. Los documentales computan el doble.

⁸ Al respecto, se fijan ayudas para organizar festivales de cine español, comunitario e iberoamericano y para las películas españolas que sean invitadas participar en festivales internacionales.

⁹ Dentro del mismo cabría hablar de “patrimonio filmico” relativo a los filmes y de “patrimonio audiovisual”, que engloba los elementos “sonoros”, así como programas de radio y televisión, juegos de vídeo o CD ROM multimedia. (Iañez Ortega, 2009a, 2009b).

- Final de la Primera Guerra Mundial. Fueron destrucciones que se dieron más fuera de España que en España y más de cine europeo que de cine español, dada la neutralidad de nuestro país en el conflicto bélico. Se trató, básicamente, de destrozos intencionados. El soporte de las películas se componía entonces de nitrato de celulosa, que es de donde le viene el nombre de *celuloide*, y de sales de plata. El exterminio tuvo como objetivo aprovechar las sales de plata y fabricar otros productos de mayor utilidad en una postguerra.
- Llegada del sonoro. La fecha concreta fue 1927 en el cine norteamericano. Ese año se estrenó *El cantante de Jazz* (“The Jazz Singer”), dirigida por Alan Crosland, considerada la primera película “sonora” de la historia del cine¹⁰. En España, el ejemplo pionero lo realizó Francisco Elías dos años después: *El misterio de la Puerta del Sol*, protagonizado por Juan de Orduña, Anita Moreno, Jack Castelló, Antonio Barber, Teresa Penella y Pablo de la Cruz, y que constituye un caso señero de recuperación del patrimonio cinematográfico en nuestro país¹¹.

En esa situación las películas mudas pasaron de moda y se destruyeron. La razón no fue, como en la postguerra, para reutilizarlas. Ahora, se hacen desaparecer simplemente porque se han quedado obsoletas, carecen de valor comercial y se entiende que no sirven para nada.

¹⁰ El cine siempre ha sido sonoro porque desde sus inicios se proyectaba acompañado de orquestas e instrumentos musicales, pero era un sonido externo. A partir de 1927 el sonido pasa a ser interno y los personajes dialogan. Tal vez por ello, lo correcto sería referirse a “películas habladas” desde entonces y “películas no habladas” hasta entonces. Sin embargo, lo habitual sigue siendo decir “cine mudo” y “cine sonoro”.

¹¹ La copia de *El Misterio de la Puerta del Sol*, posiblemente la única que se obtuvo, la guardaba la familia del productor, Feliciano Manuel Vitores. En 1994 la recuperó la Filmoteca Española y pudo restaurarla. Fue una reconstrucción complicada, pero se solventaron todas las dificultades y se llevó a cabo con éxito. La coloración y el sonido se reintrodujeron respetando sus características originales. El resultado se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián de 1995 y la Filmoteca lo editó en DVD.



***El Misterio de la Puerta del Sol*, primera película “hablada” del cine español. Caratula del DVD que editó la Filmoteca Española tras su localización y restauración.**

- Años 40. La nitrocelulosa es sustituida por los triacetatos. La nueva materia prima permite más elasticidad y durabilidad pero resulta altamente inflamable. En consecuencia, las películas ardían como teas al menor descuido. Baste recordar el suceso de los laboratorios Riera de Madrid, los cuales se incendiaron en 1945, desapareciendo más de 650.000 metros de película, sobre todo importantes documentales de la Guerra Civil española. En otros muchos casos, las destrucciones fueron voluntarias. Nadie quería tener estas películas por el peligro que suponían ante la alta posibilidad de que fueran pastos de las llamas y provocasen grandes catástrofes.

La desaparición masiva del patrimonio cinematográfico obligó a tomar conciencia y a crear organismos específicos para la conservación, restauración y difusión del mismo. Ahí está el origen de las filmotecas. Las primeras surgieron en los años treinta del pasado siglo y su razón de ser fue, entonces, salvar el cine mudo de la agresión que le estaba causando la irrupción del sonoro¹². En 1938 se formó la *Federación Internacional de Archivos Fílmicos* (FIAF), con sede en Bruselas y que marca las pautas a seguir en el tema. Reúne a las más

¹² La filmoteca primera que se creó fue la de Estocolmo en 1933. Poco después llegó la de Berlín (1934) y dos años más tarde las de Londres y Nueva York. En 1936 se construyó la de París y en 1937 la de Bruselas.

importantes instituciones dedicadas a la salvaguarda de las imágenes en movimiento y la defensa del patrimonio fílmico como forma de expresión artística del siglo XX¹³.

La Filmoteca Española, inicialmente llamada *Filmoteca Nacional*, nació bastante más tarde, concretamente en 1953, ya que, con anterioridad a esa fecha, la cultura de conservación del material cinematográfico estaba poco extendida en nuestro país. No fue la reacción a las destrucciones del cine mudo tras la llegada del sonoro, sino de las causadas por el paso de los soportes de nitrato de celulosa a los de triacetato de celulosa y los incendios que el mismo implicaba.

Actualmente existen en España catorce Filmotecas Autonómicas, que fueron surgiendo a partir de 1978 y a la luz de la gestación del Estado de las Autonomías¹⁴. Sus cometidos y tareas son semejantes a los de la *española*, aunque limitados a su radio de acción, más reducido.

A ellas corresponde la salvaguarda de los negativos originales, de los duplicados de explotación y de las copias de proyección (Monasterio Morales, 2005). No es tarea fácil. Son materiales que no han sido concebidos para la conservación cultural sino para la conservación industrial, la cual se realiza según los plazos marcados por las expectativas del beneficio industrial. En este caso, la preservación de las características originales, a muy largo plazo, es más compleja porque debe realizarse sobre elementos que no fueron creados para una conservación indefinida y que, además, en muchas ocasiones, han llegado a los archivos después de haber cubierto su ciclo normal de uso industrial, con los deterioros propios de la utilización para la que fueron producidos (Del Amo García, 2005:11).

Esa es una de las dificultades que tiene el mantenimiento del patrimonio cinematográfico, pero no es la única, ya que se trata de un patrimonio muy especial (Ciompi, 1997).

3. PECULIARIDADES DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO

La primera excepcionalidad del mismo radica en su amplitud. Como ya hemos indicado, el patrimonio cinematográfico no lo constituyen sólo las películas propiamente dichas

¹³ <http://www.fiafnet.org/es/whatis.cfm>

¹⁴ La primera en crearse fue la Filmoteca Vasca (1978). En 1982 nacieron las de Zaragoza y Cataluña. Les siguieron la Canaria (1984), Valenciana (1985), de Murcia (1986), de Andalucía (1989), el Centro Galego de Artes da Imaxe (1990), Filmoteca de Castilla y León (1991), Asturiana (1996), Arxiu del So i la imatge de de les Illes Balears (1998), Filmoteca de Cantabria (2001), de Extremadura (2003) y de Castilla – La Mancha (2007)

sino también fotografías, guiones, bandas sonoras, carteles, programas de mano, máquinas filmadoras y proyectoras. Todo ello debe protegerse, restaurarse y divulgarse.

Además, es un patrimonio muy disminuido, que ha sufrido grandes pérdidas, y de difícil conservación, especialmente en el caso de los filmes, cuyos soportes son de extrema debilidad. La ley solo obliga a guardar los negativos de 35 milímetros, con lo que queda fuera, por ejemplo, el cine digital. Existe un plan de choque para custodiar estas producciones, pero el problema está en encontrar lectores que puedan descodificarlos tanto hoy como en los años venideros. Actualmente, no existe un sistema de formatos unitario y ahí radica el problema.

Otra peculiaridad añadida es su dispersión. Las películas carecen de Depósito Legal. Tienen el código ISAN, que es una especie del ISBN de los libros o del ISWC de las piezas musicales. Se trata de un registro voluntario de la propiedad intelectual. No hay obligación de depositar los negativos o copias. Esta sólo rige en el caso de películas que hayan recibido subvenciones, pero no en las restantes, e incluso en aquellas tampoco ha existido siempre, sino desde 1964.

Así, como la exigencia de depósito es parcial y relativamente reciente, son numerosos los filmes no registrados y, en consecuencia, inexistentes, en los archivos filmicos. Con el objetivo de solventar el problema, la legislación actual española prevé la concesión de ayudas a los productores para que hagan una copia y que esta se quede en los organismos de custodia. La cuantía máxima de la subvención para ese fin está fijada en el 50% del coste.

Sin embargo, muchos no lo hacen y la realidad es que seguimos inmersos en la ausencia de los depósitos y, por lo tanto, en la dispersión del patrimonio filmico. La experiencia demuestra que la mayoría de los filmes que han sido objeto de custodia, restauración y divulgación fueron hallados en manos de particulares o en mercadillos callejeros, de forma casi siempre casual. Las filmotecas deben buscar. (Lara, 2011: 8)

Los problemas para la conservación del patrimonio filmico no acaban aquí. Tenemos una nueva dificultad y es que la película no es única. Existen copias, a veces distintas. Baste citar la peculiaridad de las *dobles versiones* que se impuso en la España de Franco. Era una artimaña para eludir la censura en el interior del país y vender cine español fuera de nuestras fronteras. Así, de un mismo filme, se hacía una versión para el extranjero, bastante subida de tono e, incluso, soez, y otra para proyectarse en suelo peninsular, tan recatada como marcaban las normas de moral impuestas por el Régimen.

Esa situación complica la tarea de salvaguarda y obliga a preguntarse qué versión debe gozar de protección. La respuesta no ofrece lugar a dudas: *ambas*, porque una y otra informan de una realidad, la realidad del momento histórico en el que se produjeron y ello es aplicable a

cualquier tipo de películas, ya que el deber de conservación, restauración y divulgación rige para *todos* los filmes. La legislación española no hace distinción al respecto.

Sin embargo, cabría la posibilidad de crear una categoría de películas excepcionales, que pasasen a ser de propiedad pública y que tuviesen la máxima salvaguarda y su exhibición limitada a circuitos no comerciales. Pero tal pretensión cuenta con defensores y también con detractores porque obligaría a hacer el listado de las *obras extraordinarias*, lo que no convence a todos y más sin saber quién haría las listas y en base a qué criterios.

Por otro lado, una de las mayores excepcionalidades de la defensa otorgada al patrimonio fílmico es que rige para bienes que son de propiedad privada. Así, el Estado y las Autonomías conservan y restauran algo que no les pertenece y que además tiene dueño.

La película es del productor durante los siguientes cincuenta años a su realización. A él corresponde la explotación del producto y recuperar el dinero invertido. Pasado ese tiempo, la propiedad vuelve a los autores¹⁵, que siempre han tenido la propiedad moral de la misma, y que, tras dicho período, tienen también la de los derechos de explotación mientras vivan y setenta años después de su muerte. En consecuencia, el dinero público se gasta aquí en lo que no es propiedad estatal y que se explota en la esfera de lo privado, igual que pasa con otros bienes de interés cultural, como, por ejemplo, los de la Iglesia.

Pero lo más definitorio del patrimonio fílmico es su doble condición de *registro* y *documento*. Es patrimonio por el soporte y ahí radica la obligación de salvaguardar los negativos, y lo es también por la imagen que proyecta. El cine es registro de situaciones y realidades que debemos preservar. Muchas películas informan de ciudades ya inexistentes y el Madrid que veíamos en *Manolo Guardia Urbano* (Rafael J. Salvia. 1956), resulta hoy bien distinto. Más cercano a nosotros, tenemos el ejemplo del primer largometraje de Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Las calles de Azca que recorren las protagonistas, en 1980, tienen poco que ver con las actuales y el *edificio Windsor*, todavía visible en el filme, desapareció en el incendio de 2005. Ambas testimonian los espacios urbanos de la capital en su momento y son referentes para evaluar sus transformaciones posteriores. La película se convierte en memoria.

¹⁵ De acuerdo con nuestra Ley del Cine de 2007, son autores de una película, el director, el director de fotografía, el guionista y el compositor de la música. El Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, por su parte, excluye de tal condición al director de fotografía.

REFLEXIONES ENTORNO AL PATRIMONIO CINEMATográfico EN ESPAÑA Y SU PROTECCIÓN



***Manolo Gudiá Urbano* ante la calle de Alcalá de Madrid en 1956. Centro financiero y oficialista de los años cincuenta**



***Pepi Luci*, y *Bom* junto a los edificios que constituían el Madrid de las finanzas en 1980.**

La evolución que ha experimentado el madrileño barrio de Lavapiés se proyecta en la imagen fílmica. En los años cincuenta era receptor de emigrantes de las áreas rurales españolas y así lo vemos en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde. 1951), con la realidad de sus *corralas* masificadas, la prostitución y el estraperlo. Hoy tiene un marcado carácter multirracial.

Mayoristas chinos, restaurantes senegaleses, carnicerías árabes o videoclubs con los últimos éxitos del *Bollywood* abunda en el mismo. El número de inmigrantes sobrepasa el 50%. Proceden de los cinco continentes y profesan todas las religiones. Es el que ya veíamos en una primera aproximación que hizo Fernando Colomo en *Bajarse al moro* (1989) y volvió a hacerlo, de forma mucho más acorde con su carácter vigente, en *El próximo Oriente* (2006). También es el que muestra el documental de Helena Taberna, *Extranjeras* (2003), donde mujeres indias, chinas, ucranianas, polacas, ecuatorianas, rumanas, marroquíes, colombianas, peruanas, sirias, argelinas, senegalesas y de otras nacionalidades, explican su vida en nuestro país, desde el marco de un Lavapiés real y actual.

Toda película informa del momento en que se hizo. Siempre es *presente*, además de documento, registro y memoria. Por ello, debe conservarse, independientemente de sus cualidades artísticas.

4. UN EJEMPLO CONCRETO DE RECUPERACIÓN

Uno de los trabajos más interesantes al respecto lo constituye el de la película *Raza*, que dirigió José Luis Sáenz de Heredia en 1941. Esta conocida “biografía sublimada de Franco” fue la adaptación de un relato que escribió el propio dictador en 1940 con el pseudónimo de Jaime de Andrade, titulado *Raza, anecdotario para el guión de una película*, y donde canalizó todos sus sueños y todas sus frustraciones, tanto ideológicas como personales. (Gubern, 1977; Berthier, 2007: 53-61; Camarero Gómez, 2009: 409-418; Crusells, 2011: 239-284)

1941, cuando se realizó el filme, comenzó en un ambiente de euforia para el franquismo. Hitler estaba arrasando Europa y todo parecía indicar que saldría victorioso en el conflicto armado. Sin embargo, el año siguiente las cosas cambiaron y empezó a vislumbrarse la posibilidad de la derrota. España debía acercarse a Estados Unidos y el propio Régimen censuró *Raza*. Destruyó todas las copias y, en 1950, hizo una nueva película, llamada *Espíritu de una raza*, basada en el mismo texto de Francisco Franco y dirigida también por José Luis Sáenz de Heredia. Hasta 1993 sólo se tuvo acceso a esta última. Pero, ese año, la Filmoteca Española encontró y adquirió una copia incompleta de la primera versión, que provenía de un cine ambulante. Continuó la búsqueda y tres años después localizó en la Cinemateca de Berlín otra copia ya completa, aunque muy deteriorada, que, igualmente, compró y recompuso. Posteriormente editó las dos versiones en DVD.

Todo ello, constató lo que ya se intuía. La segunda versión era seis minutos más corta que la primera y contenía importantes modificaciones. Así, los saludos romanos brazo en alto de *Raza* o las alusiones críticas a los Estados Unidos, a los que se hacía referencias negativas

REFLEXIONES ENTORNO AL PATRIMONIO CINEMATográfico EN ESPAÑA Y SU PROTECCIÓN

por su participación en la independencia de las últimas colonias españolas de Cuba o Filipinas, desaparecieron en *Espíritu de una raza* y los recortes de prensa que recogían los hechos, presentes en aquella, dejaron de aparecer en esta.

Fotogramas de *Raza*. 1941

GLORIA GÓMEZ CAMARERO

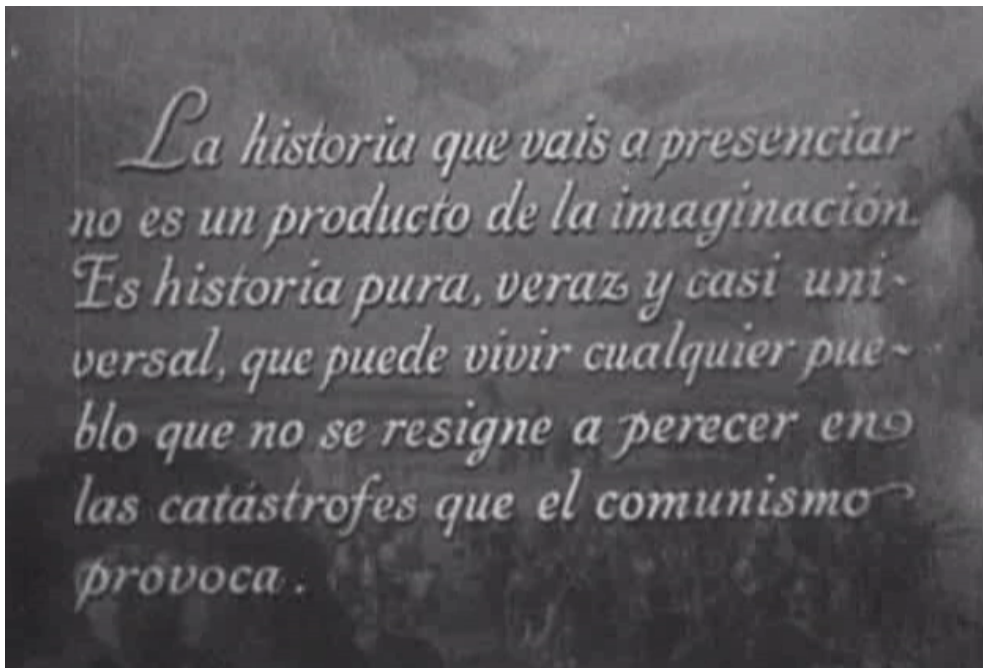


Fotogramas de *Raza*. 1941

Además, el levantamiento militar se presenta de forma distinta en una y otra. En la primera se insiste en que el objetivo del mismo era derrocar un régimen democrático y en la segunda, detener el avance del comunismo. De ese modo, *Raza* arranca con un plano general sobre un acantilado y *Espíritu de una raza* lo hace con un texto, inexistente en aquella, que anuncia el desarrollo de la trama y justifica el golpe de estado de 1936 en la necesidad de *defenderse del comunismo*.



Arranque de *Raza*. 1941



Arranque de *Espíritu de una raza*. 1950

GLORIA GÓMEZ CAMARERO

Fue la respuesta del franquismo a la nueva situación creada en el marco de la II Guerra Mundial. Nazismo y fascismo habían sido derrotados. La situación de la Guerra Fría transformaba el equilibrio diplomático y Estados Unidos podía convertirse en un aliado de Franco, partiendo del anticomunismo como nexo de unión.

Ahí radica la explicación de los cambios. Ambas versiones dan la interpretación oficial de la Guerra Civil española y lo hacen desde la óptica de los vencedores. Pero muestran la transformación del Gobierno, que ha pasado de la apuesta falangista al acomodo de la Guerra Fría.

Trabajos como este demuestran la importancia que tiene la recuperación del patrimonio cinematográfico y su divulgación. Los hermanos Lumière, hacia 1900, entendieron y expusieron que el cine no tenía futuro. La realidad ha sido otra y hoy podemos decir que lo que no tendría sería pasado, en el caso de que no se buscase, conservase, restaurase y difundiese.



Caratula de los DVD de *Raza* (1941) y *Espíritu de una Raza* (1950).
Filmoteca Española.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1991), *La imagen rescatada: recuperación, conservación y restauración*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

AA.VV. (2005), «Cinema Patrimonio: El legado filmico como vehículo de transmisión cultural», en número monográfico *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 56,

BERTHIER, N. (2007), «Raza de José Luis Sáenz de Heredia. Una película acontecimiento», en V. Sánchez-Biosca (ed.), *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española*, Valencia: Muvim, 53-61.

CAMARERO GÓMEZ, G. (2009), «Retratos cinematográficos de Franco na historia recente da Espanha», en J. Novoa, S. B. Fressato y K. Feigelson (eds), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a historia*, Salvador de Bahía: Unesp editorial y Universidade Federal de Bahía, 409-418

CIOMPI, V. (1997), «La gestión cultural del patrimonio cinematográfico», en *Revista valenciana d'estudis autonòmics* 20, 23-38

CRUSELLS, M. (2011), «Franco, un dictador de película. Nuevas aportaciones a Raza», en G. Camarero Gómez (ed.), *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico*, Madrid: ediciones T & B., 239-284.

DEL AMO GARCIA, A. (2006), «La conservación cultural del patrimonio cinematográfico y la investigación científica», en *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 717, 9-16.

GUBERN, R. (1977), *Raza, un ensueño del general Franco*, Madrid: ediciones 99.

IAÑEZ ORTEGA, M. (2009a), «Definición legal del patrimonio cinematográfico como herramienta básica para su tutela», en *Metakinena, Revista de Cine e historia* 4.

----. (2009b), «Definición legal del patrimonio cinematográfico II: terminología, valores y bienes que lo integran», en *Metakinena, Revista de Cine e historia* 5.

----. (2011), «El Patrimonio cinematográfico en el Museo», en *e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico* 9, 1-16

LARA, F. (2011), «El patrimonio audiovisual en peligro», en *Fotogramas & DVD* 2012, 8

MONASTERIO MORALES, J.E. (2005), «La preservación del patrimonio audiovisual: funciones de la filmoteca», en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 56, 60-69