



## Érase una vez yo fui al cine: una y mil veces la primera vez. Memorias del cine y construcción del patrimonio<sup>1</sup>

**Luis García Alonso**Universidad Rey Juan Carlos **Ana Martín Morán**Universidad Rey Juan Carlos <https://dx.doi.org/10.5209/arab.103016>

Recibido: 15/05/2025 • Aceptado: 7/10/2025

**ES Resumen.** A partir de un extenso e inédito trabajo de campo sobre la primera experiencia fílmica de espectadores entre los años 1930 y 1970, se plantean una serie de problemas, dudas y preguntas tanto sobre los contenidos y objetivos de las historias del cine nacional como sobre los vínculos y las jerarquías entre culturas orales y escritas. La potencia de esas piezas abre así una discusión sobre la relación entre los materiales y los propósitos de los procesos de patrimonialización en la cadena memorial: de lo testimonial a lo agencial, pasando por lo documental, lo archival, lo historial, lo museal... La perspectiva crítica adoptada sobre esos procesos, tan propios del mundo académico, nos lleva a una vía alternativa en el que la re-encarnación y la re-activación de los materiales nos permite otra forma de pensar y actuar la relación entre *Historia* y *Praxis*.

**Palabras clave:** cultura oral y escrita; experiencia cinematográfica; memoria cultural; cine nacional; historia del cine; patrimonialización; memoria histórica; identidad y subjetivación.

## **EN Once Upon a Time I Went to the Movies: A Thousand and One First Times. Cinema Memories and the Construction of Heritage**

**EN Abstract.** Drawing on extensive and previously unpublished fieldwork concerning the first cinematic experiences of audiences between 1930 and 1970, this study raises a series of critical issues and questions regarding both the content and aims of national cinema narratives, as well as the complex interplay and hierarchical tensions between oral and written cultural forms. The evocative force of these pieces invites a reconsideration of the relationship between materials and the aims of heritage-making processes within the broader memorial continuum: from testimonial to agential, encompassing documentary, archival, historical, and museological dimensions. The critical perspective adopted here, rooted in academic discourse, proposes an alternative epistemological and methodological approach in which the re-embodiment and reactivation of these materials enable a renewed articulation of the relationship between *History* and *Praxis*.

<sup>1</sup> Este texto se ha elaborado en el marco del Grupo de investigación CinE-MOT (Grupo de investigación emergente en Materiales, Oficios y Teorías en Cine Español) de la Universidad Rey Juan Carlos. La experiencia que se recoge es resultado del Proyecto de Innovación Docente “Cuadernos sonoros: Memoria(s) del cine” (V convocatoria de Ayudas a la Innovación y Mejora de la Docencia de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la URJC, 2023) y se enmarca en el Grupo de Innovación Docente Error 405 CLAC de la URJC.

**Keywords:** oral and written culture; cinematic experience; cultural memory; national cinema; film history; heritage-making; historical memory; identity and subjectivation.

**Sumario:** 1. El relato de Linda / El registro HMV: 023. 2. El relato de un profesor de mediana edad. 3. De usos y fines en la guarda y provecho de materiales. 4. Repertorios de hipótesis como baile de disfraces. 5. La inevitable metamorfosis: del acervo al corpus. 6. Entre apropiacionismos y extractivismos: de las piezas a las experiencias. 7. Un posible camino entre las evidencias y los vestigios. 8. Las artes de recordar y las artes de hacer. 9. Cambio de pista: de la investigación a la intervención. 10. Conclusiones: la reencarnación mediante la reactuación. Bibliografía.

**Cómo citar:** Alonso García, L.; Martín Morán, A. (2025). Érase una vez yo fui al cine: una y mil veces la primera vez. *Memorias del cine y construcción del patrimonio. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 421-430.

*A los que fueron, a los que serán, espectadores, escolares.*

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro (Benjamin, [1940] 2015)

## 1. El relato de Linda / El registro HMV: 023

Empecemos, *in medias res*, con una lectura. Preferiblemente: en voz alta, hasta donde les permita el lugar donde anden leyendo. Como verán, lo que sigue no es una lúcida y sesuda “cita de autoridad” desde la que hablar; es un “registro de campo” sobre el que pensar: una pequeña pieza de un posible objeto de estudio. Pueden, con lápiz rojo-azul o puntero fosforito, subrayar alguna conexión con las líneas de investigación apuntadas en la convocatoria de artículos de este monográfico en torno al espacio, el tiempo y la materia de la oralidad en el cine y la cultura.

“Mis primeros recuerdos sobre el cine vienen unidos a los sonidos. Vivíamos en Andrés Mellado 11, frente al cine de verano Iris. En las noches calurosas, con los balcones abiertos, oíamos los diálogos de las películas, los tiros, las canciones, el cabalgar del séptimo de caballería... y en los descansos al chico vendiendo *chicles, pipas, caramelos*... Más tarde, sobre las doce o la una de la noche, escuchábamos los comentarios de la gente al salir del cine, que se mezclaban con el rumor del agua de la manguera que limpiaba la calle y el golpe rotundo y seco del chuzo de Manolo, el sereno de nuestra calle. Todo esto y el olor a tierra mojada y geranios recién regados envuelven mi memoria cinematográfica, allá por los años 1954 o 1955. Nací en 1946.

Pero la primera vez que *vi* una película, no fue en el cine, sino en la ventana de una cocina que asomaba a un lateral del *Cine Iris*. Allí vivía mi amiga Paqui con sus padres, sus abuelos, su hermano y dos tíos. En esa extraordinaria noche, se proyectaban dos películas, autorizadas para todos los públicos. Mi madre nos miraba cruzar desde el balcón: ‘*Vamos niñas, ahora, rápido, cruzar*’... y nosotras corríamos, como si todos los coches de Madrid fueran a atravesar nuestra calle a toda velocidad... cuando por aquel entonces circulaban muy pocos, y menos a esas horas.

Sus padres nos estaban esperando antes de irse a jugar a las cartas con sus vecinos, como todas las noches. Nos invitaron a pasar al comedor para que viéramos al tití y al loro que dormían allí. El mono, nada más vernos, inició una serie de chillidos y saltos intentando llegar a nuestros hombros; sólo el llanto de mi hermana nos salvó de esa aterradora experiencia. Continuamos hacia la cocina —que es donde queríamos llegar— pasando por delante de la

habitación de los abuelos, Papá Paco y Mamá Paca, que a esas horas ya estaban en pijama y camisón, tumbados en una gran cama —debajo, junto al orinal, escondían en Navidad el turrón, para evitar que mi amiga se atiborrara a dulces—. Nos saludaron y seguimos por el largo pasillo hasta, por fin, la cocina, donde ya se encontraban el hermano, Ramón, y su tía Chole, cinco años mayor que Paqui y un tanto... añiñada.

Una triste bombilla alumbraba una triste cocina donde Chole cosía —junto a una pila llena de cacharos sucios— punto de cruz en un pañito de cuadros rojos y blancos, igual a otros tantos que había repartidos por la alacena, la mesita y demás muebles, intentando adornarlos... Su hermano Ramón se acodaba en el mejor sitio de la abierta ventana engalanada, como no podía ser de otra manera, por unas cortinillas de cuadros rojos y blancos con cenefas de punto de cruz. '*Os habéis perdido el nodo*', nos reprochó Ramón. No sabía lo que eso significaba, pero sospeché que era bastante malo y me sentí culpable. Calladitas, nos acercamos a la ventana. La pantalla, una enorme sábana blanca extendida, cruzaba, de parte a parte, toda la sala.

Había muchas personas sentadas en sillas oscuras, hablando o comiendo bocadillos. El suelo era de tierra; unas lámparas, en las paredes laterales, iluminaban dos largas filas de sillas separadas por un pasillo. Por fin se apagaron las luces del cine, la gente que estaba sentada en el cine empezó a protestar: '*esa luz...*', '*que apaguen la luz...*' y miraban hacia donde nosotros nos encontrábamos, Chole apagó la debilitada bombilla de la cocina y pareció que también las voces.

Y en ese momento la sábana blanca se llenó de gente moviéndose, seres vivientes en blanco y negro, como el parpadeo de un sueño... Y el cinematógrafo atrapó emociones que aún no me ha devuelto. Y vuelvo y vuelvo para recordar esas sensaciones y soñar... No recuerdo de qué trataban las películas, pero sí todo lo que rodeó mi primera noche de cine: nuestras risas, sus padres, la tía y sus pañitos... la suciedad de la cocina, el tití, el loro... el verano... y el *Cine Iris*."

[Cuadro 1: Registro HMV: 023]

Como ven, es el relato completo de un viejo recuerdo, con las mínimas correcciones ortotipográficas realizadas a partir del manuscrito original. Su autora: "Linda", nacida en 1946 entre los madrileños barrios de Argüelles y Chamberí. Lo escribe en Móstoles en 2001, a la edad de 55 años, a partir de un recuerdo de 1954 o 1955, cuando contaba 8 primaveras. Ahora, cuando esto se publica, rondará los 80. El cambio del nombre y la ausencia de apellidos que identifiquen a la autora no es un descuido; es una decisión moral a partir de un conflicto legal: el existente entre el reconocimiento de los derechos de autoría (sobre la *creación* de recuerdos y relatos) y los derechos a la anonimía (sobre la *difusión* de datos y hechos).

El texto transcrito se adecúa perfectamente a la propuesta realizada por la convocatoria de este monográfico: "no tanto el sonido en términos generales, o la voz de manera específica, sino las presencias de la oralidad en el cine, considerando entonces, de manera predominante, esta cualidad como un hecho cultural". Aunque responde a esa expansiva propuesta de forma harto enrevesada en al menos dos aspectos. Por un lado, en lo que toca al contenido, al centrarse más en el sonido y el ambiente de la sala que en la banda sonora de las películas, todo ello descrito en el texto a partir de poderosas imágenes visuales: "apagar las luces, apagar las voces". Por otro lado, en lo que toca a la expresión, al ser un escrito de puño y letra (de la actora del recuerdo y la autora del relato) de una experiencia profundamente personal, sensorial y corporal.

Lo curioso, sin embargo, es cómo esos dos pequeños desplazamientos subrayan y problematizan el eje central del monográfico: la supuesta dualidad entre culturas orales/populares y escritas/elitales. "Linda" no habla (y es grabada y transcrita) ni teclea (y es grabada e impresa); manuscrite —y quizás lo haga en sucio y a limpio, o no; y después de haberle dado muchas vueltas en la cabeza o de una sola tacada, lo mismo da— y lo hace con una potencia narrativa y poética inesperada. El *documento etnográfico* (para otros sujetos, otros fines) se transforma en una *obra literaria* (en sí, para quien sea).

Y de esta extraña y sorprendente mutación surge todo lo que sigue. En un primer momento, hace casi un cuarto de siglo, a partir de la incapacidad de uno de los firmantes de este trabajo para hacer algo de ese y otros tantos textos semejantes, ante la consciente impudicia que supone transformar esas obras (como experiencias de unas gentes en unas épocas) en documentos (como evidencias para una o infinitas investigaciones que pudieran darse). En un segundo momento, hace un par de años, a partir de la disposición de la otra firmante, ante la posibilidad de una solución: no tomar los documentos como piezas para una u otra *investigación académica*, sino como materiales para una *intervención artística* en el dominio de la creación sonora.

## 2. El relato de un profesor de mediana edad

El relato leído es uno entre mil —767, para no exagerar— de los recogidos por el profesor Alonso como primera tarea en las semanas iniciales de un curso impartido durante quince ediciones, entre 2001 y 2017. La materia: Cine Español, Historia, Memoria y Vida. La asignatura se integraba en lo que inicial y muy sugerentemente iba a llamarse la Universidad de la Experiencia y acabó reduciéndose, muy explícitamente, a Universidad de Mayores.

Por supuesto, el testimonio que acaban de leer es uno de los “buenos”, por la conformidad y calidad de lo contado y el contar. Pero, siendo pocos, entre los 767 recogidos hay al menos tres docenas (un cinco por ciento) del mismo valor e ingenio y un centenar largo (una quinta parte) de interés e intensidad semejantes; al menos la mitad del resto merecería una segunda y atenta lectura.

El asombro de aquel profesor de mediana edad al revisar los trabajos de aquellos maduros escolares sobre *su primera vez en el cine* era inevitable. Los recuerdos y los relatos de aquellos *mayores* del cinturón suroeste madrileño —nacidos en las décadas centrales del siglo XX por toda la geografía española, y más allá: en Europa y Ultramar— permitían entrever mucho más de lo que suele recogerse en los escritos sobre cine. Una velada historia colectiva del cine se revelaba tras la memoria íntima de cada una de aquellas vidas.

Atesorar y aprovechar ese material fue la reacción irremediable del supuesto experto que tenía enfrente aquella tribu de viejos nativos del cine en sus décadas gloriosas, las medias del siglo XX. Pero: ¿para qué? y, sobre todo, ¿por qué... no? Y ahí que fueron pasando los años hasta hoy, cuando aquel profesor tiene ahora la edad que aquellos mayores tuvieron entonces. Y cada vez más seguro de esa insoluble contradicción entre cada pieza acabada y aislada, y cualquier posible repertorio de casos para un estudio y análisis donde las piezas son removidas, retorcidas y recortadas según fines que no son los suyos. Agrupar, clasificar, seleccionar no son tareas intrascendentes; ni en las ciencias ni en las artes. Ya lo dijo Cesare Pavese al preguntarse por la incómoda relación de cada poema con el poemario que, al mismo tiempo, lo vitaliza y aniquila (*El oficio de poeta*, 1988).

## 3. De usos y fines en la guarda y provecho de materiales

Antes de enredarnos en los problemas a los que nos lleva esa extraña e inoportuna pregunta/respuesta —¿por qué... no?— sobre los posibles usos y fines de la guarda y el provecho de esos materiales, demos la respuesta fácil y rápida a través de dos posibles extremos que situarían cómodamente ese *corpus de piezas* en el campo de estudios y trabajos fílmicos:

En un extremo, un *repositorio de recuerdos y relatos* sobre la experiencia cinematográfica en un concreto territorio y período. A la manera, por ejemplo, de lo planteado por Annette Kuhn en torno a la *recepción popular del cine* en Gran Bretaña en los años treinta: del minucioso y sugerente trabajo de campo realizado en los años noventa (*An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*, 2002) al denso e inspirador archivo hipermedial desarrollado y mantenido en la última década (*Cinema Memory and the Digital Archive: 1930s Britain & Beyond*, 2016).

En el otro extremo, un *compendio de estudios y análisis* de teoría e historia cinematográfica que asumiera las inextricables facetas corporal y mental de esa experiencia singular del *desear, prepararse, ir a, estar en y salir del cine*. A partir, por ejemplo, de la propuesta de Thomas Elsaesser y Malte Hagener, en su sugerente y deslavazado repaso por la historia de las ideas cinematográficas según la correlativa construcción de las mentalidades y los comportamientos de los públicos frente al cine, en *Introducción a la teoría del cine* (2015).

Por supuesto, ambos acercamientos serían combinables en un archivo-ensayo de ese corpus de recuerdos y relatos en torno a las primeras experiencias fílmicas de gente corriente en las décadas centrales del siglo XX, entre 1930 y 1970. Aunque no fuera un criterio previsto —un efecto casual de la edad del estudiantado durante aquella docena larga de cursos—, conviene resaltar que ese lapso temporal absorbe el ascenso, cénit y declive de un cierto esplendor; llámese, retocando la propuesta burchiana, *Sistema Institucional del Cine* (Burch, 2017) o, simplemente, *Cine*: el *cine-cine* de la cinefilia más rancia. En definitiva, ese objeto, territorio y período en el que la recepción fílmica era algo singular y diferencial —fuera a diario o solo en fiestas y ocasiones especiales—, algo radicalmente diferente a la propia vida ordinaria de cada día —sin el tronio aun de la Televisión en el salón o el teleclub— y a los más o menos hollados otros mundos extraordinarios, según asientos y aficiones, de la Literatura, el Arte o el Teatro.

#### 4. Repertorios de hipótesis como baile de disfraces

Cabría plantear entonces —a partir de ese extenso corpus— un perequiano listado de preguntas de investigación posibles, sin ánimo alguno de exhaustividad, pero sí con un punto de extravagancia. Merece la pena leer completo el repertorio de preguntas, barruntos o hipótesis para hacerse una idea de los incalculables temas que toca ese millar de piezas del corpus. [Cuadro 2].

- los **vínculos entre escuela, cine e iglesia** (y su relación con la calle y el hogar),
  - o de cuando pizarras y pantallas eran el **único escape mental** a la miseria y la barbarie de la época;
- los **mundos del cine**: de los **palacios** de calle mayor a los **chamizos** de suburbios y los **carromatos** de titiriteros,
  - o la **larga vida del cine mudo** y sus barracas y patios lejos de los grandes palacios del cine,
  - o de una estratificación social del gran teatro del mundo: **patio, palco y perrera**,
  - o de las aulas y salas de escuela y cine a los salones de baile y bingo,
  - o de la **sesión continua** y el consumo a/normal de empezar y acabar por cualquier parte;
- las autoridades imaginarias: **chucheros, taquilleras, acomodadores, proyccionistas**,
- o del cine como territorio salvaje: de la **fila de los mancos** a las **bestias del gallinero**;
- el **cine nacional** como trampa en la definición y descripción del espectador,
  - o de las relaciones entre lo autóctono y lo foráneo en la construcción del **imaginario patrio**,
  - o **del western a la zarzuela**: todos los géneros construyen la identidad nacional,
  - o por qué la historia del cine no puede ser solo el relato de los que lo hacen y la escriben,
  - o de los **verdaderos pelotazos** del cine español, contra el Canon y la Academia;
- **recintos, oportunidades y piezas** como **criterios de consumo** cinematográfico,
  - o de la imposible reconstrucción y fiscalización del consumo cinematográfico:
  - o de la hegemonía de los circuitos marginales y las prácticas alegales,
  - o por qué una de cada dos veces hay un cura o una monja detrás del proyector,
  - o cómo puede ser que todo el mundo tuviera un primo, amigo o conocido en la taquilla,
  - o quién ha colocado ese tranco al lado de la tapia del cine de verano;
- **dobletes mnemónicas**: entre la unicidad de la **primera vez** y la iteratividad de **ir al cine**,
  - o de los paraísos perdidos y las heridas de la emigración: **infancia, terruño y cine**,
  - o de cómo ir al cine es siempre algo colectivo, **solo o en compañía de otras**;
- la tensión irresoluble entre **memoria colectiva e historia social**,
  - o la interacción entre **lo individual y lo grupal** en la construcción de la memoria,
  - o la trampa de la “**memoria histórica**” en los procesos de subjetivación cultural,
- **sensorialidad y corporalidad** de la percepción fílmica como espacio/tiempo psicotrópico,
  - o por qué nadie se olvida del **gaseado del ozonopino** y el **empasto de las chocolatinas**,
  - o del **reparto de la fantasía y el asombro**: arreglo, trayecto, sala, pantalla, salida;
- **hechizados e incrédulos** ante la pantalla: la **demasiada fantasía** en épocas funestas,
  - o de los **apegos pasionales** y los **rechazos viscerales** tras la primera vez,
  - o de la **construcción de traumas** según Vajda: Marcelino trastea, Schrott acecha...

Cabría seguir añadiendo propuestas a partir de piezas o separatas del corpus, incluso en torno a obras, figuras, momentos o lugares concretos del cine de la época. Por ejemplo, tirando del último hilo planteado (e hilvanándolo con el primero): seguir los estrambóticos avatares de la exhibición de *Marcelino, pan y vino* (1955) y *El cebo* (1958), y concebir el “caso Vajda” como una investigación criminal sobre atropellos y ultrajes parroquiales a la infancia en las primeras décadas de la dictadura franquista.

Pero el imparable carácter incontenible del listado marca el callejón sin salida de cualquier proyecto semejante. Hay algo ahí que ningún ensayo (crítico, teórico, histórico o analítico) satisfaría. Eso que se inicia en el asombro y se cierra en el interés que trasluce, de manera compleja y fractal, cada uno y el conjunto de los *materiales del acervo* recogido durante esos años. Los relatos y recuerdos de aquellos infantes llegados a la vejez son demasiado potentes para permitir su desgaje y despiece según los intereses y los propósitos de las y los investigadores de cualquier edad. Pero, en realidad, ¿no son siempre así los *materiales* antes de su conversión en *piezas* de las que extraer datos, evidencias, pruebas, hechos?

Hagamos, sin embargo, un último intento. Pasemos de todos esos temas particulares y sustituyámoslos por una pregunta o hipótesis general; realizada sobre el conjunto de los materiales recogidos, pero formulada específica y críticamente a partir de la convocatoria concreta de este monográfico. Ahí va: La experiencia fílmica común de los y las espectadores de la época dorada del cine (España, 1930-1970) a partir del irresoluble conflicto epistémico y metódico entre: (a) el registro directo, íntegro y completo de los *testimonios* escritos o hablados de los espectadores corrientes de la época como entrada privilegiada a sus vivencias pretéritas del cine; y (b) el saqueo mercantil, institucional y cultural de los *expedientes* (de cada pieza, fragmento o grupo de ellas) en sus múltiples y promocionadas salidas actuales (académicas, mediáticas, políticas, económicas...).

¿Queda claro, por fin, a qué tanto rodeo? ¿que la única salida posible al laberinto termina en un precipicio por el que los dos firmantes nos lanzamos en caída libre y sin red (esperando que el del al lado fuera quien llevara el paracaídas)? Y, por si acaso: ¿alguien duda aún de la pertinencia y coherencia de este planteamiento respecto a las líneas propuestas en el monográfico que las acoge? ¿No es obvio que apuntan a un ejercicio metarreflexivo e hipercrítico sobre las intenciones y los procedimientos de convocantes y participantes?

## 5. La inevitable metamorfosis: del acervo al corpus

Todo lo hecho y dicho hasta ahora nos conducía inevitablemente aquí: a esa ingenua y perversa metamorfosis de los materiales del *acervo* (encontrados en un aula) en las piezas de un *corpus* (elaborado en un despacho, entre dos). Una metamorfosis que transforma los subjetivos testimonios en objetivos expedientes y que transfigura el neutro registro material (lo que unos y unas cuentan: relacionan a partir de lo que recuerdan) en el marcado saqueo intelectual (el de los firmantes, con sus intereses, capacidades y propósitos específicos) según el orden requerido de letras, trazos y números de la Academia. Y sí, cada término de esa pregunta/dilema de investigación está elegido con toda intención; basta colocar el nombre propio de la actora/autora para comprobar a qué queda reducida, aun habiendo respetado la integridad del texto: “Expediente Linda”, “Registro HMV-023”.

Sin duda: merece la pena recoger y explorar aquellos recuerdos y relatos a partir de unos propósitos (intereses, objetivos, logros, impactos, réditos) que ordenen e hilvanen los múltiples hilos de una embrollada madeja. Por ejemplo: los de una (otra posible) historia del cine español construida sobre las relaciones entre experiencia y consciencia a través de la memoria y la imaginación de los espectadores; o los de una teoría sobre la interacción de saberes y haceres entre culturas comunes/vulgares y expertas/eruditas a partir de las mixturas y los traspasos entre las prácticas orales y escritas de sus actores.

Pero una vez realizado este reflexivo y crítico trayecto es fácil entender que sobra todo el mapa conceptual que hemos ido describiendo en el repulgo entre el acervo y el corpus: testimonios, expedientes, registros, saqueos. Que todo está ya cerrado en el origen: en la necesidad metodológica de generar un corpus de piezas a partir de *materiales según propósitos*, sean cuales sean unos y otros. Que todo ocurre inevitable casi sin empezar: en la imposibilidad



epistemológica de tratar directamente con la *materialidad y corporalidad* de aquel acervo de manera previa a su *formalización y finalización* (asignar una forma, servir a un fin) sobrevenidas ya en aquel inicial asombro frente a unas sorprendentes tareas escolares (en su completitud, exactitud y autenticidad).

## 6. Entre apropiacionismos y extractivismos: de las piezas a las experiencias

Este cansino bucle en torno a un perpetuamente retrasado estudio y análisis de un trabajo de campo sintoniza con dos actuales tópicos sociales entre cuyos extremos esta reflexión encontraría cierto acomodo (a buen seguro, no del todo acorde y amable con sus respectivos campos de origen): el *apropiacionismo* de la querella anti-imperialista y pro-nativista (cada etnia o clan es propietaria y usufructuaria exclusiva de sus producciones culturales) y el *extractivismo* de la denuncia anti-capitalista y pro-naturista (el vigente orden económico mundial que despoja, explota y domina sobre los tres reinos: animal, vegetal y mineral; todos ellos sometidos a la lógica e imperio del capital sobre el trabajo).

Ambos mitemas abren una cierta discusión necesaria sobre los derechos y deberes en torno a todo tipo de bienes y valores: vivos e inertes, naturales y artificiales, materiales e inmateriales. Pero preguntarse “¿de quién son las cosas o las ideas?” o “¿quién y cómo puede usarlas?” quizás sea errar el tiro antes del disparo, pues cierra y fosiliza los términos (autoría y anonimia, propiedad y empleo/disfrute) de un debate cuyo objetivo quizás fuera abrir y reformular sus conceptos: ¿puede (o debe) un/a autor/a reclamar la anonimia sobre su obra? ¿es viable (o recomendable) un empleo/disfrute de las cosas e ideas al margen del régimen de propiedad y el préstamo? o, por concretar lo justo: ¿qué es más recriminable ética y jurídicamente: la piratería de obras o la minería de datos?

En cualquier caso, es obvio que estos planteamientos sitúan —quizás mejor que ninguna declaración explícita— el terreno de juego en el que pensamos los pilares y las fracturas de la crecedera “deriva patrimonialista” de la modernidad (Castillo, 2022: 19-23). Especialmente, en una actualidad digital dominada por los títulos de propiedad y las prebendas de rentabilidad: “todo es digitalizable, patrimonizable, comercializable”. Pues, a fin de cuentas, de eso es de lo que estamos hablando: de hasta qué punto aquellas tareas escolares se transforman en datos, evidencias, pruebas, hechos... para casos de estudio y análisis a partir de una aparentemente neutra *cadena memorial de bienes y valores*: de lo testimonial a lo agencial, pasando por lo documental, lo archival, lo historial, lo museal, lo patrimonial.

Sí. Queremos reclamar un lugar para el cine en (la historia y la teoría de) la cultura, ahora que la red-hiper-media de mandos, vínculos y pantallas subraya la completa obsolescencia de ciertas praxis fílmicas: las de *aquel cine* del que nunca paramos de hablar, aunque cada vez sea menos posible habitar —tanto en el lado de los creadores (y sus oficios y sus manías) como en el de los receptores (y sus mañas y sus vicios)—. Pero no. No está claro que el camino a ese reconocimiento sea el de la *patrimonialización* —deriva antropológica de la artistificación romántica y modernista—, con ese curioso efecto de convertir en algo de todas (y, por tanto, de nadie, previo pago en el servidor o la plataforma que corresponda) lo que era de algunas, de cada cual, en el momento y lugar que marcaba la ocasión y la circunstancia. El cordón, la peana y la vitrina del espacio expositivo —más o menos comercial o cultural: del brillante escaparate al cubo blanco— son suaves cadenas y oscuras murallas que encierran y segregan tanto a las piezas como a los partícipes de lo que en su día fueron actos y agentes de co-operación y co-construcción. ¿Qué queda de la (material y mental) experiencia fílmica de un espectador de 1920, 1940, 1960, 1980... en la proyección más o menos *revival* o *vintage* de una película antigua en las aulas y salas actuales (del hogar, el colegio, el cineplex o el museo, lo mismo da) con más o menos contexto escénico-histórico y soporte didáctico-político? ¿Merece la pena rescatar del olvido lo que ya se ha perdido en el tiempo? ¿De verdad alguien se toma en serio el papel y el valor de la *Historia* (recordar, relatar) en el momento y lugar de la *Praxis* (actuar, gestionar)?

## 7. Un posible camino entre las evidencias y los vestigios

Es curioso hasta dónde, perdido en la selva de las ideas y las cosas, alguno puede darle vueltas a algo —idas y venidas, atajos y rodeos, saltos y retornos— para, esencialmente: no moverse, no decidir, no hacer. ¿será esto de lo que habla la “inoperancia” de Agamben en *El fuego y el relato* (2016)? Y más curioso aún cómo todas esas agrestes trochas, abiertas con mayor o menor orden y criterio, acaban dibujando por sí solas un claro en el bosque, una explanada de la que inevitablemente surge un camino. Como en la sala de cine, la iluminación siempre viene de atrás, aunque la luminosidad restalle delante.

La integridad —completitud y autenticidad— de aquellos textos sobre la primera vez de unos y unas mayores en el aula hizo (a uno de la pareja que firma) tomar consciencia del inevitable saqueo que supone el acto mismo del registro: de la guarda a la espera de un provecho. Los propósitos se imponen sobre los materiales—en el propio acto de agrupar, clasificar, seleccionar—, antes incluso de ser pergeñado un primer confuso atisbo sobre la forma y el fin al que pueden servir. El *corpus* (conjunto sistemático de módulos y elementos) ya está allí, para suministrar *evidencias*: *datos*, *pruebas*, *hechos*. O acaso ¿no ven las diez o las cien posibles tesis en los seis breves párrafos del Registro HMV-023? El corpus se constituye en la mirada y lectura, por más que lo sometamos a operaciones de objetivación según el rigor del método: las rutinas y las mañas del archivero, el historiador o el museólogo. Y así, en el acto mismo de aparecer, desaparece la razón del asombro y la maravilla. El *acervo* (montón estocástico de mónadas) se hunde bajo el corpus y las evidencias de lo presupuesto borran los *vestigios* de lo imprevisto y lo inesperado: *restos*, *rastros* y *reliquias* que hablan y piensan por sí mismos de otros mundos posibles o imposibles. Pararse (no moverse, no decidir, no hacer) no supone entonces renegar de lo hallado y abandonar, sino detenerse para encontrar el acceso que no convierta ese acervo en un cadáver, el cuerpo del delito.

Se acabaron así definiendo dos referencias que, por su enfoque y asunto, parecían permitir una suave entrada a esa integridad del acervo en el conjunto y cada uno de los materiales. Cualquiera de las dos, individualmente, sería una sugerente guía para una buena parte de las cuestiones recogidas en el excesivo listado de temas planteado. Pero su mezcla —ambas en un terreno resbaladizo donde psicología y sociología apuntan a la antropología y la historiografía— acabaron definiendo un nuevo callejón sin salida. Al final, entrar es abrir y abrir es forzar esa formas y fines que se definen en el propio acceso. Sin embargo, merece la pena mencionarlas, por si ojos más perspicaces o manos más delicadas encuentran el modo de acceder sin quebrantar el acervo. Y porque, en cierta manera, la radical asunción de esas fuentes está detrás de la decisión finalmente adoptada respecto a los materiales.

## 8. Las artes de recordar y las artes de hacer

Aunque no mencionados ni aludidos directamente hasta ahora, ambas fuentes han dejado su huella tanto en el tema como en el estilo de este escrito, entre las “artes de recordar” de Maurice Halbwachs y las “artes de hacer” de Michel de Certeau.

La primera referencia es *La memoria colectiva* de Maurice Halbwachs (2004), a partir del entendimiento de la “memoria” como una perpetua creación abierta, colectiva y dinámica (a lo largo del devenir): un proceso que necesariamente se realiza en grupo por más que parezca manifestarse en cada individuo como una colección cerrada, singular y estática de ítems (de una vez para siempre). Los recuerdos (propios y de cada una) son siempre recordares (compartidos, entre varios que forman grupo, clan, etnia). Aparentemente intransferibles —“recuerdo que”— son en realidad continuamente participados y negociados —“¿te acuerdas de?”—. No hay recuerdo (de una) sin relato (para otras, para una misma). De ahí las críticas del autor a la “memoria histórica” como un retorcido oxímoron, pues mientras haya *memoria* en una comunidad (de algo en un grupo) no cabe la *Historia* de la academia (de unos, para todas). Solo cuando han desaparecido agentes y grupos, tiene sentido echar mano de testigos y notarios. En caso contrario, la archivalización, la historización y la patrimonialización en el presente de los recuerdos y relatos del pasado extrae y secuestra esa memoria de la comunidad en donde surge y se sostiene.

La segunda referencia es *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau (2000), a partir del entendimiento de la “conducta” en las prácticas cotidianas de las gentes comunes: andar, leer, conversar, habitar, escribir, cocinar... Las conductas corrientes no son el resultado de “estrategias”, propias de las clases dominantes, reflexionadas y elaboradas en un plan desde



el cálculo de fuerzas en un ambiente observado y manipulado como externo a partir de las reglas impuestas por las autoridades y las instituciones; son el efecto de “tácticas”, propias de las clases dominadas, insinuadas y arregladas a partir del juego de potencias de la ocasión y la circunstancia en el interior de un ambiente que es siempre configurado por el gran otro (sujeto de voluntad y poder) y ante el que solo caben resistencias, desvíos y rechazos.

A estas alturas, no está claro si hay una posible adecuación entre estas dos fuentes. De pasada: Certeau solo cita una vez, y de forma poco amable (y atinada) a Halbwachs, a pesar de compartir un interés paralelo en el papel de la memoria (y por detrás: la imaginación) y en la conducta (y por detrás: la creencia) de las gentes comunes siempre entendidas como individuos corrientes pertenecientes a grupos. En nuestro caso, era (aparentemente) obvio que ambas referencias parecían establecer un posible acceso y ataque en la cadena de aquella compleja operación recogida en los materiales sobre la primera vez en el cine: recordar y relatar (aquí y ahora, en su vejez), a partir de un hacer y hablar (allí y entonces, en su infancia, juventud y madurez).

## 9. Cambio de pista: de la investigación a la intervención

Pero, como siempre, la casualidad —la ocasión, la circunstancia— tiene su momento y lugar, incluso en comunidades de expertos definiendo líneas de trabajo. Hace un par de años, al discutir posibles acciones en un grupo de innovación docente en torno al “cuaderno escolar” (GID Error 405: Proyecto Taumabloc), se pasó entre sus miembros una docena de aquellos trabajos escolares como un ejemplo de lo que cabría en el cuaderno escolar de los estudiantes más allá de los apuntes de la materia, las fechas de las pruebas y las caricaturas de profesores. El impacto de su lectura en el grupo, no por previsible fue menos inesperado: “Habría que hacer algo con ese material”. Varios de los miembros del grupo eran especialistas en el área de la historia y la teoría del cine y la comunicación; era lógico que vieran —¿podían acaso no verlo?— el *potencial* de aquellos *materiales* para una investigación académica. Y ante un corpus semejante, era difícil no ponerse a soñar en proyectos ministeriales. Pero la réplica del profesor Alonso —a estas alturas estará claro— no podía ser otra: “Preferiría no hacerlo”. La contrarréplica de la profesora Martín fue perfecta: “Bien, pues no lo hagamos; haremos otra cosa”. Y esa otra cosa era *poner voz y sonido* a esos materiales a partir de las prácticas de los estudiantes de la asignatura “Creación y Producción Radiofónica”. Ahí empezó todo o, al menos, el fin de todo esto.

Dichas prácticas —bajo la denominación de *Cuadernos Sonoros: memoria(s) del cine* y a pesar de las estrecheces y premuras de espacio y tiempo— se realizaron durante el curso siguiente a partir de una selección de los textos y de charlas de especialistas tanto en: 1) la contextualización de los textos y su consideración como fuentes documentales que vinculan la memoria personal y la historia social, en particular dentro de los contextos de consumo del cine (con la participación de la colega, historiadora y docente Elena Cordero Hoyo); y 2) la introducción teórico-práctica en técnicas de interpretación y locución de textos narrativos que permitiera a los estudiantes trascender la simple reproducción informativa de los textos para alcanzar una recreación narrativa de los mismos (con la participación de la cineasta y docente Irene Cardona Bacas).

Los resultados: una docena de piezas en la que se sonorizan aquellos relatos de viejos sobre su primera experiencia fílmica y —tirando del entusiasmo de los chavales y aprovechando un maratón radiofónico— otra docena de piezas en las que se sonorizan materiales recogidos por los propios estudiantes, sobre todo de familiares mayores, en torno a la sugerente idea genérica de “una primera vez” (no solo y ya en el cine). Pero, más que las obras y los resultados de ese pequeño proyecto —incluido, recuerden, en un macro-proyecto sobre el cuaderno escolar en la universidad—, lo interesante aquí y ahora son los efectos y las secuelas de aquella práctica y tarea de asignatura sobre nuestro objeto de estudio.

## 10. Conclusiones: la reencarnación mediante la reactuación

En retrospectiva, el trayecto aparece sencillo y evidente. Pero claro, cuando se empieza aún no se ha recorrido el camino que toca, ese que conduce del claro del bosque al alto de la colina en el que reposar algunas jornadas o una corta temporada. La gran jugada —hasta cierto punto consciente pero involuntaria... o al revés: voluntaria pero inconsciente— fue cambiar el formato de la investigación/reflexión por el de la intervención/creación: “Bien, pues no lo hagamos; haremos otra cosa”.

Al final era así de simple: obliterar y olvidar el supuesto *respeto sagrado* en el que mantener aquellas piezas de un cierto corpus para (mal)tratarlas como *materiales de construcción* en un proceso de creación sonora: escoger las piezas adecuadas, rayar los guiones, locutar las voces, sonorizar los ambientes. Dicho de otro modo: mantener el estatuto de aquellos textos como “materiales”: pero no de un acervo de la memoria (de los mayores), sino de un proyecto de la imaginación (de los jóvenes). Lo que significa: no de un «saber» (el de la historia y la teoría del cine que los que firman blindan desde la autoridad y la institución), sino de un «hacer» (el de una práctica y una técnica que revienta piezas y obras desde la ocasión y la circunstancia, de los chavales y de/sobre los viejos, en cada momento y lugar). ¿Hay mejor manera de llevar o traer la *Historia* a la *Praxis*? ¿Hay, en realidad, otra manera posible?

Podemos concluir entonces este retorcido trayecto a partir de las dos lecciones, dos ideas, que los autores hemos sacado del viaje y que en cierto modo pueden describirse según su doble sentido de ida y vuelta: de la investigación a la intervención; de la creación a la reflexión.

En primer lugar, la necesaria re-encarnación de los materiales a través del juego múltiple de las voces: de jóvenes poniendo su palabra hablada donde estaba la palabra manuscrita de unos viejos que rememoraban su experiencia corporal y mental de infantes y jóvenes (curioso que atrapados y excluidos entre tantas edades queden los sujetos, de mediana edad, que aparentemente todo lo gobiernan, los abajo firmantes). No se trata entonces del manido “dar voz” (a los testigos, a los implicados, a las víctimas), sino casi de lo contrario, de “tomar/quitar(se) la palabra”, para, por medio de la suplantación, lograr una reapropiación de la experiencia del otro más allá de enciclopedia de nadie. Ahí donde lo biográfico deja de relacionarse con cada persona particular y concreta (la identidad como oficio y condena del carné) para referirse a la vida corriente y vulgar de tantos (la subjetividad como juego eterno de la palabra de la tribu sobre la carne de cada cual).

En segundo lugar, la necesaria re-activación por re-actuación de los materiales a través las prácticas en cada momento y lugar: de la repetición y reproducción informativa de los contenidos y los mensajes —¿cómo era desear, esperar, ir a, estar, evocar el cine?— a la recreación y regeneración narrativa y poética de las expresiones y los medios: ¿cómo es desear, esperar, ir a, estar, evocar.... la vida cotidiana y el mundo común? Ahí donde lo narrativo a la vez como estructura basal y trama esencial desde la que “contar lo que nos ocurre en el pasar de las cosas” (Morey, 2024: 94) —más allá de ser la forma dominante de la ficción— se dobla en una física de lo “poético” —tarea infinita vuelta sobre el cuerpo, la voz, la palabra, el sentido— más allá de toda lógica de lo “argumentativo”.

Y, de este modo, tanto la experiencia de lo biográfico como la consciencia de lo poético son —contra las simplificaciones de lo informativo y lo narrativo de los materiales— las palancas que desmontan aquella cadena memorial *de bienes y valores* a la que parecemos condenados dentro y desde la academia: lo documental, lo archival, lo historial, lo museal, lo patrimonial, todo convertido en objeto de un conocimiento y no en un proceso del conocer de los sujetos sobre sí en ese bucle de lo testimonial (la memoria) a lo actancial (la praxis): de la experiencia del cuerpo en la voz de otros a la consciencia de la agencia en “el pasar de las cosas que (me/nos) pasan”.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Sexto Piso.
- Benjamin, W. (2015). *Tesis de Filosofía de la Historia*, en: *Obra Completa*, I.2. Madrid, Abada.
- Burch, N. (2017). *Praxis del Cine*. Fundamentos.
- Castillo, J. (2022). *Los límites del patrimonio cultural: Principios para transitar por el desorden patrimonial*. Cátedra.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano 1: Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Elsaesser, T. y Hagener M. (2015). *Introducción a la Teoría del Cine*. UAM.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*. I.B. Tauris.
- Kuhn, A (2016). *CMDA, Cinema Memory and the Digital Archive: 1930s Britain & Beyond*. <https://www.lancaster.ac.uk/fass/projects/cmda/>.
- Morey, M. (2024). *El orden de los acontecimientos: Sobre el saber narrativo*. Alianza.
- Pavese, C. (1988). *El oficio de poeta. El oficio de vivir*. Circulo de Lectores.