

CREADORES DE MEMORIA:

Los archivos sonoros
y audiovisuales
en México

Coordinadora
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz



La presente obra está bajo una licencia de:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Este es un resumen legible por humanos (y no un sustituto) de la [licencia](#). [Advertencia](#).

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

**Creadores de memoria: Los archivos sonoros
y audiovisuales en México**

COLECCIÓN
Sistemas Bibliotecarios de Información y Sociedad
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

Creadores de memoria: Los archivos sonoros y audiovisuales en México

Coordinadora

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz



**Universidad Nacional Autónoma de México
2021**

CD973.2
C74M4

Creadores de memoria : los archivos sonoros y audiovisuales en México /

Coordinadora Perla Olivia Rodríguez Reséndiz. – México : UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2021.

x, 174 p. – (Sistemas bibliotecarios de información y sociedad)
ISBN: 978-607-30-5581-9

1. Archivos audiovisuales. 2. Archivos sonoros. 3. Patrimonio cultural – Protección. 4. Preservación digital. 5. México. I. Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia, coordinadora. II. ser.

Diseño de portada: Sonia Wendy Chávez Nolasco

Primera edición, 2021

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-5581-9

Publicación dictaminada.

Contenido

INTRODUCCIÓN	vii
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz	
APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL ORIGEN DE LOS ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES EN MÉXICO	1
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz	
DOCUMENTOS SONOROS Y AUDIOVISUALES EN MEMORIA DEL MUNDO	17
Catherine Bloch	
ANTECEDENTES Y SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ARCHIVOS SONOROS QUE RESGUARDAN COLECCIONES ANTROPOLÓGICAS Y ETNOMUSICOLÓGICAS EN MÉXICO	33
Benjamín Muratalla	
CRÓNICA DE UN RESCATE: LA MÚSICA COMPUESTA PARA CINE EN MÉXICO (1956-1979)	47
Sibylle Hayem	
EL ACERVO SONORO DE RADIO UNAM. DESAFÍOS PARA SU PRESERVACIÓN SUSTENTABLE	65
María del Carmen LIMÓN CELORIO Yolanda Medina Delgado	
UN TEJIDO DE MEMORIA AUDIOVISUAL. PREGUNTAS HACIA UN ARCHIVO PARTICIPATIVO	73
María Álvarez Malvido Daniela Parra Hinojosa	
LOGROS Y RETOS DEL REPOSITORIO DIGITAL EN AUDIO DEL PROYECTO POÉTICA SONORA MX A CUATRO AÑOS DE SU CREACIÓN	85
Aurelio Meza Valdez Susana González Aktories	
EL RETO DE LA CONSERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS EN MÉXICO	101
Mariela Salazar Hernández	

SITUACIÓN ACTUAL Y FUTURO DE LA PRESERVACIÓN DEL ACERVO DIGITAL EN LA FILMOTECA DE LA UNAM	123
Gerardo León Lastra	
EL ACCESO A LAS MEMORIAS FÍLMICAS. UN PANORAMA DE ACCIONES PARA EL FUTURO	143
Nila Guiss	
EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA TELEVISIÓN EN MÉXICO: ACCESO DE CONTENIDOS DEL ARCHIVO DE TELEVISIÓN DE LA UASLP	161
Ubaldo Candia Reyna	

Introducción

La memoria sonora y audiovisual es un conjunto de bienes culturales cuya permanencia es incierta. Desconocemos cuántos documentos fílmicos, programas de televisión, videogramas, programas de radio, registros sonoros de investigación, obras de arte sonoro, música, entre otros contenidos, podrán ser preservados como herencia de la humanidad en el siguiente decenio. Las acciones para proteger esta modalidad de documentos son diversas (investigaciones, desarrollos tecnológicos, programas de capacitación, entre otras) pero insuficientes. Se perderán más contenidos de los que puedan ser preservados.

La protección de esta herencia es desigual en el mundo. Coexisten países con planes de preservación digital sustentable y otros cuyas colecciones se sitúan en alto riesgo de pérdida. Esta condición expresa la brecha en la preservación de los documentos sonoros y audiovisuales en el mundo.

La acción u omisión de los Estados nacionales en relación con esta herencia documental tiene consecuencias y sus efectos trascienden los periodos de gobierno y afectan a las generaciones futuras. Si los gobiernos adquieren conciencia de esta responsabilidad, posiblemente la lógica, continuidad y coherencia serían los conceptos esenciales para procurar una preservación sustentable de largo plazo. Éste es uno de los mayores retos a considerar en el diseño de políticas públicas.

En cada país el surgimiento, evolución y situación de preservación de los archivos sonoros y audiovisuales es diferente. En el caso de México los trabajos de preservación sonora y audiovisual han sido tardíos. Hace seis décadas se creó la primera Filmoteca en México, considerada la primera institución de la memoria, dedicada a la conservación de documentos audiovisuales. Des-

de entonces, diversas iniciativas se han puesto en marcha. Para comprender y aproximar al lector a la situación de los archivos sonoros y audiovisuales en México se escribió *Los creadores de memoria. Los archivos sonoros y audiovisuales en México*. Ésta es una obra colectiva que recupera el estado de la preservación de esta herencia en México. Escriben en este libro mujeres y hombres, cuyo trabajo desde la radio, la televisión, la universidad, el archivo y las asociaciones civiles ha contribuido en la construcción del patrimonio sonoro y audiovisual de México.

No omito mencionar que la obra no es concluyente, ofrece un panorama inicial que deberá ser enriquecido en un futuro cercano con la participación de otras voces.

El libro que tengo el honor de coordinar inicia con la “Aproximación histórica al origen de los archivos sonoros y audiovisuales en México”, con este apartado se sitúa la evolución y se ofrecen perspectivas de los archivos.

En el capítulo “Documentos sonoros y audiovisuales en Memoria del Mundo” se recupera la visión de Catherine Bloch, presidenta del Comité Mexicano de Memoria del Mundo de la Unesco, quien desde el órgano colegiado que coordina ha impulsado sendos reconocimientos de colecciones sonoras y audiovisuales en México. Este trabajo ha sido fundamental para sensibilizar a las autoridades y a la sociedad en torno al valor patrimonial de este tipo de documentos.

También se presenta “Antecedentes y situación actual de los archivos sonoros que resguardan colecciones antropológicas y etnomusicológicas en México”, capítulo de Benjamín Muratalla, director de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien, además de ser un experto en la salvaguarda del saber de los pueblos originarios de México, dirige la que es considerada una de las dos primeras fonotecas de México. Su experiencia y compromiso con los archivos sonoros es ineludible en una obra que documenta la historia de la memoria audible de México.

En el capítulo “Crónica de un rescate: la música compuesta para cine en México (1956-1979)”, se presentan las reflexiones de Sibylle

Hayem, sonidista y archivista sonora francesa quien desde hace más de una década ha defendido con pasión y razón la existencia de bandas sonoras de películas mexicanas. Sin el compromiso de ella, posiblemente estos registros, como ha sucedido en otros casos, hubieran desaparecido.

El capítulo “El acervo sonoro de Radio UNAM. Desafíos para su preservación sustentable” fue escrito por Carmen Limón Celorio y Yolanda Medina Delgado de Radio UNAM. Este capítulo es fundamental para comprender cómo en la última década Radio UNAM, emisora universitaria, ha puesto en marcha acciones para proteger su rica y diversa herencia radiofónica. Gracias a la constancia, la emisora universitaria es en la actualidad una referencia en materia de preservación para la radio pública universitaria.

En el capítulo “Un tejido de memoria audiovisual. Preguntas hacia un archivo participativo” se presenta el trabajo de María Álvarez Malvido y Daniela Parra Hinojosa, quienes desde la experiencia de trabajo de Redes por la Diversidad, Equidad y Sustentabilidad A.C. presentan la perspectiva de la radio comunitaria en México. Esta visión pocas veces documentada da cuenta del compromiso y acciones que los medios comunitarios llevan a cabo en la protección de su memoria.

En el apartado “Logros y retos del Repositorio Digital en Audio del proyecto Poética Sonora MX a cuatro años de su creación,” de Susana González Aktories y Aurelio Meza, se aborda el proceso de creación de un repositorio digital como sistema de información para la preservación de arte sonoro. La aportación orienta a los lectores de esta obra en el futuro inmediato a través de la creación de archivos digitales. La experiencia y trabajo académico de González Aktories siempre es una referencia de alto nivel científico con aportaciones relevantes.

Además, este libro cuenta con la contribución de Mariela Salazar, quien ofrece un escenario de la conservación de los archivos sonoros en el texto “El reto de la conservación de los documentos sonoros en México”. La amplia experiencia en la conservación de soportes analógicos en la Fonoteca Nacional de México se recupera en este apartado.

Introducción

Por su parte, Gerardo León Lastra escribe “Situación actual y futuro de la preservación del acervo digital en la Filmoteca de la UNAM”. Esta contribución es una aportación al estudio e investigación en torno a la preservación digital de los archivos fílmicos en México. La situación de los archivos fílmicos se enriquece con la participación de la joven académica, Nila Guiss, quien escribe “El acceso a las memorias fílmicas. Un panorama de acciones para el futuro”. Los datos que ofrece este capítulo son reveladores en cuanto a la situación del patrimonio fílmico en México.

El libro concluye con un estudio de caso que da cuenta de las modalidades de acceso diseñadas en el marco de un archivo de televisión universitaria. El capítulo “El patrimonio audiovisual y la televisión en México: acceso de contenidos del archivo de televisión de la UASLP” del maestro Ubaldo Candia, responsable del archivo radiofónico y televisivo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Sitúa a los archivos de televisión en el contexto contemporáneo y señala que además de conservarlos se debe dar acceso a los mismos y con ello, visibilizar sus contenidos. La investigación y experiencia profesional del autor son dos elementos que caracterizan este apartado.

Todos los autores que participan en este libro son *Creadores* de memoria sonora y audiovisual, han forjado con su esfuerzo y dedicación el rostro de lo que es la herencia sonora y audiovisual de México. Mi más profundo agradecimiento por su generosa participación y apoyo.

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz

Aproximación histórica al origen de los archivos sonoros y audiovisuales en México

PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ

INTRODUCCIÓN

La preservación de la memoria registrada en sonidos e imágenes en movimiento inició de forma tardía en México; por ello, una parte de este patrimonio ha sido borrado, destruido o incluso está en condiciones de conservación que lo hacen inaccesible para su reproducción y acceso. Resulta difícil estimar el alcance de la pérdida del patrimonio sonoro y audiovisual porque el estudio e investigación de este tipo documental es reciente si se compara con el avance en preservación que, durante siglos, han tenido los libros. Además, en algunos archivos se carece de información sobre la cantidad de documentos que se preservan, sólo en algunas instituciones se han elaborado inventarios como herramientas de control y conocimiento del archivo. A esta condición se suma el que en ocasiones los responsables de los archivos se niegan a proporcionar información por temor a evidenciar la situación del archivo o bien porque la institución ha determinado que no se debe difundir la situación del archivo. El acceso y la transparencia a la información pública es limitada en algunos archivos. Ante este escenario es necesario recordar que la única vía para poder establecer estrategias de preservación sustentables es el conocimiento de la situación de los archivos sonoros y audiovisuales.

Con el propósito de contribuir en el conocimiento de los archivos sonoros y audiovisuales en México en este capítulo se expondrá la perspectiva histórica que da cuenta de las principales

acciones que se han realizado en archivos sonoros y audiovisuales en México, a fin de aportar una visión histórica y contribuir a la creación de una visión de futuro en relación con la preservación de esta forma de patrimonio.

MARCO CONCEPTUAL

El término archivo audiovisual se ha ocupado para nombrar de forma general a las grabaciones filmográficas, videográficas, televisivas y sonoras. Esta aproximación se estableció en la *Recomendación para la salvaguardia y conservación del patrimonio audiovisual* en la que el concepto imágenes en movimiento se define así:

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

- i) producciones cinematográficas (tales como largometrajes, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y películas didácticas);
- ii) producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión
- iii) producciones videográficas (contenidas en los videogramas) que no sean las mencionadas en los apartados i) y ii) (Unesco 1980).

El alcance de esta recomendación, en primera instancia, supe-
dita lo sonoro porque puede o no formar parte de los audiovisuales. Además, no define las características del material audiovisual y tampoco alude de forma explícita a los documentos sonoros. Esta omisión ha causado confusiones en el plano de la preservación, dado que los registros sonoros por sí mismos constituyen una cla-

se de documentos con cualidades y características que se basan en los elementos del lenguaje sonoro.

Esta perspectiva genérica se observa también en la primera versión (2004) de la obra *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* de Ray Edmondson que es considerada como una de las primeras publicaciones que reflexiona en relación con la importancia y tratamiento documental de las grabaciones audiovisuales. No obstante esta omisión, en la tercera edición de este libro se observa un cambio conceptual; se distinguen, archivos sonoros y audiovisuales (Edmondson 2018). Esta perspectiva es la que prevalece en la actualidad.

Se han diferenciado dos clases de documentos: los sonoros (basados en el uso del lenguaje sonoro) y los audiovisuales (imágenes en movimiento y sonidos).

A su vez, en estas dos clases se ubican subclases como se puede observar a continuación:

- Documentos audiovisuales
- Cinematográficos
- Televisivos y videográficos
- Documentos sonoros

En este trabajo se hará referencia a los archivos sonoros y audiovisuales (cinematográficos, televisivos y videográficos) como instituciones que preservan una amplia gama de soportes (analógicos y digitales) en que han sido fijados sonidos e imágenes en movimiento.

Los archivos sonoros son las instituciones que preservan documentos que registran información sonora obtenida como resultado de investigación científica, producciones radiofónicas, tradición oral, música y creaciones artísticas sonoras, paisaje sonoro, entre otros contenidos. Algunas de las principales categorías de instituciones de la memoria sonora que se identifican en México son:

- Fonotecas de radiodifusoras y televisoras
- Fonoteca Nacional (archivo de alcance nacional)

Aproximación histórica al origen...

- Archivo sonoro de investigación científica
- Archivo sonoro histórico de instituciones públicas y universidades
- Archivo sonoro de museos
- Archivo sonoro de arte sonoro
- Archivos digitales de divulgación cultural

A su vez, el término archivo audiovisual refiere a las instituciones que resguardan soportes (analógicos o digitales) basados en imágenes en movimiento y sonidos. Las categorías de los archivos audiovisuales identificadas en México se subdividen en:

- Archivos filmicos
 - Cineteca
 - Filмотeca
 - Cinemateca
- Videotecas
 - Televisoras públicas y comerciales
 - Instituciones públicas
- Acervo de cine y video

LOS INCUNABLES SONOROS Y AUDIOVISUALES

La producción sonora y audiovisual inició en México el siglo pasado. El término incunable se ocupa para denominar a las ediciones de libros que se publicaron desde la invención de la imprenta en los siglos XV y XVI; en este trabajo se ocupará la nominación para hacer referencia a los primeros documentos sonoros y audiovisuales que se publicaron en México.

De acuerdo con el investigador Federico Dávalos (2008), el 90 por ciento de la producción cinematográfica que se produjo de 1886 hasta 1931, correspondiente al cine silente, no se preserva. Algunas de las primeras películas mexicanas de las que se tiene testimonio de su conservación son: *El automóvil gris* (1919), *Santa* (1931), *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), *Vá-*

monos con Pancho Villa (1933). *La mujer del Puerto* (1936) y *Allá en el raccho grande* (1936), entre otras.

El registro de los primeros documentos sonoros comenzó a finales del siglo XIX y se desarrolló de forma continua desde el siglo XX a la actualidad. Las primeras grabaciones sonoras fueron testimonios y expresiones culturales de los pueblos originarios de México. Estas fueron realizadas por antropólogos y etnólogos extranjeros.

Se sabe que el etnógrafo noruego, Carl Sofus Lumholtz, realizó expediciones en México, enviado por el Museo Americano de Historia Natural, entre 1890 y 1905; también destacan las grabaciones del etnólogo alemán, Konrad Theodor Preuss, del Museo de Etnología de Berlín, así como el trabajo del investigador francés, León Dieguet. Las grabaciones fueron hechas con cilindros de cera. Estos primeros documentos, los incunables sonoros, se conservan en Museos de Estados Unidos y Alemania; en México se desconoce la existencia de cilindros de cera con grabaciones sonoras de los pueblos indígenas (Rodríguez *et al.* 2016, s.p).

Estas grabaciones pueden ser consideradas como incunables sonoros. Es decir, los documentos más antiguos de este tipo en México. El interés por registrar las expresiones culturales de los pueblos originarios se expandió a mediados del siglo XX a la producción de cine y video. El Instituto Nacional Indigenista (INI) –ahora Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI)– produjo, desde su creación, registros audiovisuales en cine y video sobre la población indígena (Fernández 2002).

[,,] la primera grabación sin editar fue realizada en 1951, en el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, para documentar las actividades del extinto Instituto Nacional Indigenista (INI). El primer documental fue grabado en 1958, en los Centros Coordinadores Indigenistas Tzeltal Tzotzil y Papaloapan, bajo la producción de José Arenas y contó con la participación de la escritora Rosario Castellanos y la fotografía de Nacho López. También se sabe que a partir de 1977, el INI grabó de forma sistemática la vida cotidiana de los pueblos indígenas y creó con ello el Archivo Etnográfico

Aproximación histórica al origen...

co Audiovisual...El archivo más grande de grabaciones sonoras y audiovisuales de los pueblos indígenas de México está bajo el resguardo de una institución pública: la Comisión Nacional de Pueblos Indígenas (CDI) [ahora INPI] (Rodríguez 2016, 5).

La mayor producción de documentos sonoros y audiovisuales se generó en la era mediática gracias a la expansión de la radio y la televisión como medios de difusión masiva. En México se desarrollaron dos modelos de medios electrónicos: comercial y público. El primero determinado por el desarrollo de la industria de la radio y la televisión caracterizada por el uso de los medios con fines de lucro y, el segundo, por ser un medio que jurídicamente depende del Estado (a nivel federal, regional o local) y por procurar el uso social, educativo y cultural de la señal radiofónica y televisiva.

LA ERA MEDIÁTICA Y LA PROLIFERACIÓN DE LOS CONTENIDOS SONOROS Y AUDIOVISUALES

La radio en México inició desde 1919 a través de transmisiones experimentales, entre las que conviene citar: Las transmisiones en 1923, de *El Universal*— *La Casa de la Radio* identificada con la frecuencia CYL y *El Buen Tono*, que tiempo después fue la CYB y más tarde la XEB. Asimismo, en 1924, la Secretaría de Educación Pública emitió desde la CZE, después denominada XFX y finalmente XEEP Radio Educación (Sosa y Rodríguez 2007).

Fue hasta 1930 que, con el inicio de transmisiones de la XEW “La voz de la América Latina desde México”, terminó el periodo experimental e inició el desarrollo y expansión de la radio como medio de comunicación. La XEW forjó el imaginario de los mexicanos durante varias décadas. Transmitió a los principales intérpretes de música popular y cautivó a los escuchas con radioteatros y radionovelas.

Casi de forma paralela al desarrollo del uso comercial, la radio pública comenzó a producir contenidos, que se erigieron como una alternativa educativa y cultural para los radioescuchas. Entre

otras, destacan tres experiencias de radio pública en México. En 1937 se puso en marcha XEUN Radio UNAM, emisora universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Por otra parte, destaca Radio Educación que desde 1968 transmite una amplia gama de contenidos educativos y culturales de forma ininterrumpida en las frecuencias de amplitud modulada (AM) y onda corta (OC), y desde 2017 a través de la frecuencia modulada (FM). Y también debe señalarse la puesta en marcha del Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, creado en 1979, como medio para la generación de contenidos producidos por y para los indígenas. En la actualidad este sistema está constituido por 20 radiodifusoras indigenistas.

Se carece de información que permita identificar cuáles son los incunables de la televisión en México. Es sabido que la televisión comenzó a transmitir en 1950; las décadas de los 30 y 40, fueron de experimentación de este nuevo medio (Barquera 1998). Los primeros canales comerciales de televisión fueron: 4, 5 y 2. A partir de 1955 se fusionaron los primeros canales de televisión y crearon el Telesistema Mexicano S. A. dirigido por el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta. Con ello, se expandió la televisión a nivel nacional (Barquera 1998) y se establecieron las bases para la creación en 1972 del consorcio Televisión Vía Satélite S.A., mejor conocido como Televisa, empresa de medios de comunicación en la que también se incluyó a la XEW, emisora de radio.

La televisión pública en México se inició de forma experimental, tratando de explorar las posibilidades educativas del nuevo medio. En 1948, el Ing. González Camarena hizo una transmisión desde el Hospital Juárez para mostrar las posibilidades educativas de este medio (Rodríguez 1998). De esta primera transmisión sólo se conservan fotografías, se desconoce si se preservan las grabaciones originales.

Después, en 1959 se creó Canal Once, dependiente del Instituto Politécnico Nacional (IPN), que se convirtió en el primer medio televisivo cultural y educativo de América Latina. En 1968 se creó la Telesecundaria y con ello se incentivó la producción de materiales educativos, algunos de los cuales se conservan aún en la Di-

rección General de Televisión Educativa (DGTVE) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). En 1983 se puso en marcha IMEVISIÓN (Instituto Mexicano de Televisión) que operó durante una década. Los archivos de IMEVISIÓN no existen. Extrabajadores de la televisora refieren, de forma anónima, a historias que dan cuenta de que antes de que Canal 13 se vendiera “se tiraron a la basura las grabaciones”. TV Azteca fue el canal que después de la venta sustituyó a IMEVISIÓN.

LA CONSTRUCCIÓN DE LAS INSTITUCIONES DE LA MEMORIA

Las grabaciones sonoras y audiovisuales se han generado en una amplia gama de soportes. Estos documentos dan cuenta de la identidad, historia, pensamiento y creación del pueblo mexicano. Son una representación de lo que ha sido la sociedad y de lo que aspira a ser en los años por venir. Aún cuando es indudable el valor patrimonial de estos materiales su protección y salvaguarda iniciaron con retraso en México, en relación con las acciones que se llevaron a cabo en Europa, Estados Unidos, Canadá, entre otros países que desde las primeras décadas del siglo pasado comenzaron a proteger esta forma de patrimonio. La preservación de los documentos sonoros y audiovisuales en México comenzó en la segunda mitad del siglo XX, con la creación de instituciones para salvaguardar la herencia filmográfica, sonora y audiovisual.

El rescate y preservación de las producciones fílmicas en México comenzó en la década de los años sesenta (Dávalos 2008), por ello, una parte significativa de esta herencia se ha perdido.

La ausencia de registros ha obligado, tanto a las viejas generaciones de investigadores como a las nuevas, a la elaboración de repertorios filmográficos que han sustentado sus ensayos, trabajos históricos o críticos. Sin desconocer el titánico esfuerzo de esas filmografías para indagar, precisar y acotar el mapa cinematográfico del país; sin menospreciar las ambiciones totalizadoras de muchos de ellos, debemos señalar que, a nuestro juicio, en todos los casos se presentan insuficiencias metodológicas

y técnicas (Dávalos 2004, 4).

En la década de los años 60, se fundó la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM 2020). Después, en 1974 se creó la Cineteca Nacional (Secretaría de Cultura 2020). En la historia de los archivos cinematográficos ha quedado registrado 1982, como el año en el cual se devastó una parte del patrimonio fílmico de México, debido a un incendio que arrasó con la Cineteca Nacional, el cual destruyó una importante parte de la herencia fílmica de México.

Del saldo cinematográfico tampoco hubo cifras certeras, pero ex empleados del lugar apuntaron que más seis mil negativos (muchos, primeras copias de exhibición del cine mundial en nuestro país) se perdieron entre las llamas junto a más de dos mil guiones, nueve mil libros, una serie de dibujos originales de Diego Rivera, negativos de fotografías de Manuel Álvarez Bravo, el archivo fílmico del presidente Plutarco Elías Calles y mucho más (UNAM 2019, s.p.).

Fue hasta la década de los años setenta que se crearon las primeras fonotecas en México: en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y en el Instituto Nacional Indigenista (INI), ahora INPI (Instituto Nacional de Pueblos Indígenas). Estas fonotecas preservan sendas colecciones de grabaciones de campo realizadas por antropólogos, etnólogos, etnolingüistas, entre otros científicos nacionales y extranjeros que han registrado las expresiones de los pueblos originarios de México. Asimismo, en la fonoteca del INPI se conservan algunos programas producidos por el Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indigenistas.

Las primeras producciones radiofónicas fueron programas en vivo (radioteatros, radionovelas y programas musicales). Estas grabaciones no fueron registradas y menos aún preservadas. Fue hasta a finales de los años treinta que comenzó la grabación de programas en discos y cintas de carrete abierto para venderlos a las emisoras del interior del país que no contaban con contenidos;

así se crearon las primeras cadenas de radiodifusión comercial (Sosa y Esquivel 1998; Sosa y Rodríguez 2016).

La XEW es la emisora que conservó el mayor archivo sonoro con soportes analógicos de una emisora comercial en México. Desde 2008, con la apertura de la Fonoteca Nacional, se entregaron, bajo la figura jurídica de comodato, 125 456 cintas de carrete abierto y 28 749 discos de pasta y de *vinyl*, con grabaciones de 1929 hasta el año 2000 (García 2009). Entre otros materiales, se cedieron para su custodia radionovelas, voces de expresidentes de México, crónicas de sucesos periodísticos, voces de intelectuales y de cantantes populares.

La herencia radiofónica de México se ha construido con producciones comerciales de las primeras décadas del siglo pasado y con las producciones de las radiodifusoras de servicio público en México (emisoras federales, universitarias, estatales e indigenistas y comunitarias). Las emisoras de servicio público han tenido un rol importante en la protección del patrimonio sonoro de los mexicanos. A inicios de este siglo se emprendió, a través de Radio Educación, la cruzada para la protección de esta forma de patrimonio. En torno a la antigüedad de los documentos sonoros de la radio pública, es importante señalar que los materiales más antiguos datan de la década de los años 50 del siglo pasado y pertenecen a Radio UNAM. La mayor parte de las colecciones radiofónicas que se resguardan en radiodifusoras de servicio público son producciones culturales, científicas y educativas de las décadas de los 70 y 80.

La inauguración de la Fonoteca Nacional de México, el 10 de diciembre de 2008, fue resultado de más de seis años de trabajo. La idea se fraguó en Radio Educación y el grupo que emprendió el diseño de la naciente institución abrevó de los resultados del Primer Seminario de Archivos Sonoros y Audiovisuales que se organizó en 2001 y que contó con la presencia de expertos internacionales de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT), de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) y de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAF). La Fonoteca Nacional comenzó sus actividades con dos colecciones: una radiofónica, con programas de

la XEW, y otra de materiales de investigación registrados por el Doctor Thomas Stanford durante casi medio siglo de trabajo en las comunidades indígenas de México. El grupo de profesionales que se hicieron cargo de la Fonoteca Nacional recibieron asesoría y apoyo de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), en especial de la Fonoteca Nacional de Suiza y de la British Library. A partir de este saber, se diseñaron y pusieron en marcha, de acuerdo con el contexto mexicano, los procesos documentales para la preservación de contenidos sonoros.

Desde su creación, el uso de tecnología para la digitalización de colecciones fue un rasgo que determinó los alcances de la institución. Se adquirió tecnología de punta para digitalizar contenidos grabados en cintas de carrete abierto y en discos. La institución es en la actualidad una referencia en materia de preservación sonora a nivel nacional y también para los archivos de países latinoamericanos.

En relación con la preservación de programas de televisión, es importante destacar que las primeras grabaciones fueron realizadas en la primera mitad del siglo XX. Se comenzaron a usar soportes fílmicos de 16 mm, cintas de 1 y 2 pulgadas; y, en 1956, comenzaron a utilizarse cintas Ampex; a partir de 1978 apareció el video 8 y el VHS se utilizó sólo durante seis meses; después se emplearon el Betacam y el Digital 3 (Rondero 2002 y Barquera 1993). Gracias a estos soportes fue posible grabar y editar programas de televisión y además conservarlos.

Se conservaron algunos programas de televisión en gran medida gracias al interés e intuición de productores y responsables de los canales de televisión. Porque desde que inició transmisiones este medio, el valor patrimonial y el reaprovechamiento de los programas de televisión era prácticamente nulo. Fue gracias al uso de las videocintas a principios de los años setenta que

[...] se logró conservar un registro de los programas difundidos. Sin embargo, el costo de las videocintas y el hecho de que podían borrarse y volverse a utilizar, se combinó para causar la pérdida de miles de horas de programación. A mediados de los setenta se comenzó a apreciar el valor de los archivos adecuadamente orga-

Aproximación histórica al origen...

nizados, al permitir retransmisiones y la reutilización de los programas como material de una producción futura, además de que parte de las realizaciones se podían vender y con ello obtener ingresos que compensaran costos de organización y mantenimiento de los propios archivos (Pretelín 2002, 209).

Como resultado de este cambio de visión se crearon las videotecas como espacios de resguardo de este tipo de materiales. Es posible que una de las videotecas más antiguas que existen en México sea la de noticias de Televisa que resguarda material en soportes de cine desde los años cincuenta. Conviene señalar que, además de la videoteca de noticias, existe PROTELE, la videoteca a través de la cual se comercializan programas, en especial telenovelas.

En el sector de los medios públicos destaca la videoteca de Canal Once que inició operaciones en los años setenta.

El acervo videográfico de Canal Once —al igual que el de otras televisoras— tiene procedencias distintas: las imágenes que se captan directamente a través de las unidades móviles, las que se reciben vía satélite y microondas, las grabadas y editadas en la emisora y las que se compran a proveedores extranjeros (Pretelín 2002, 209).

Otro acervo videográfico y filmico de interés patrimonial para México es el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. Este archivo resguarda casi tres mil cintas cinematográficas y 13 mil videos producidos por el INI-CDI.

El acervo conserva los documentales donde se muestran las acciones realizadas en los primeros Centros Coordinadores para el Desarrollo Indígena desde 1953, así como los primeros documentales denominados Nuevos Horizontes (1956) y Todos somos mexicanos (1958), ambos a cargo de José Arenas y Nacho López. Posteriormente, destaca el trabajo filmico del Instituto Nacional Indigenista, que produjo 48 películas entre 1977 y 1995, época en que se consolidó el Archivo Etnográfico Audiovisual con figu-

ras como Luis Mandoki, Henner Hofmann, Ludwik Margules, Juan Carlos Colín y otros (INPI 2021).

En la historia de la preservación de archivos de televisión se emprendieron iniciativas que no se concretaron. Este fue el caso de la Videoteca Nacional Educativa (VINE), propuesta para salvar 130 mil cintas de programas educativos producidos entre 1979 y 1989, en la Telesecundaria de la Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE) de la SEP.

Este proyecto que fue apoyado con fondos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), sin embargo, un día después de su inauguración, el 21 de noviembre del año 2000, dejó de operar. Este proyecto fue

[...] una de las últimas acciones de gobierno del presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) para fortalecer el Programa de Educación a Distancia -cuyos componentes se expresan en la red satelital de Televisión Educativa (Edusat), el proyecto red escolar que conjunta esfuerzos para atender los subprogramas centros de tecnología educativa y secundarias para el siglo XXI, y la Videoteca Nacional Educativa-, un día después del evento el servicio al público quedó suspendido, puesto que la solución tecnológica que se había instalado como un prototipo a escala, que cumplía con las funcionalidades planteadas dejó de ser operativo por su propio diseño (Rangel 2005, 1).

Los lamentables resultados derivados de esta iniciativa han sido considerados como un valioso aprendizaje para iniciativas similares de creación de instituciones de la memoria.

CONCLUSIONES

Se ha perdido una parte de la memoria sonora y audiovisual de México. De los primeros documentos fílmicos prácticamente se conserva un 10 por ciento del total de la producción que se esti-

ma que se produjo entre 1896 y 1930. En cuanto a los materiales sonoros, sólo se conserva una copia en digital de las primeras grabaciones que hicieron investigadores extranjeros que grabaron la sonoridad de los pueblos indígenas. Las primeras producciones de la radio no se conservan. Sólo se preservan algunas de las más importantes colecciones pertenecen a la radio comercial y que en la actualidad resguarda la Fonoteca Nacional. La radio pública preserva colecciones a partir de la década de los años 70.

En cuanto a los programas de televisión, se sabe que las primeras producciones comenzaron en los años 50, de éstas sólo una parte se preservan en televisoras privadas.

La creación de instituciones de la memoria fílmica comenzó en la década de los años sesenta. Una década después, se fundaron las primeras fonotecas y videotecas.

En la creación de estas instituciones han estado involucradas las voluntades de políticos que han decidido apoyar proyectos de salvaguarda en el marco del mandato emitido por la Unesco para la preservación del patrimonio audiovisual. Pero estas acciones hubieran sido insuficientes sin el trabajo comprometido de archivistas, documentalistas, bibliotecólogos y profesionales de la información que han comprometido su vida para que permanezcan los sonidos e imágenes en movimiento para las generaciones por venir.

Mención aparte merece la pasión de los coleccionistas privados, cuyo trabajo detallado ha hecho posible que se conserve una parte de nuestra herencia sonora y audiovisual.

Desde hace sesenta años contamos con instituciones de la memoria sonora y audiovisual en México, no obstante, la preservación es un desafío porque además de los materiales que se han perdido una gran cantidad de registros se encuentra en condición de vulnerabilidad. El conocimiento de la situación por la que atraviesa este patrimonio es el primer paso para comenzar su preservación desde una perspectiva sustentable.

BIBLIOGRAFÍA

- Barquera, F. 1998. "Del Canal 4 a Televisa." *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. *Revista Mexicana de Comunicación*. México.
- CDI 2012. *Memoria documental. Desarrollo con Identidad para los Pueblos y las comunidades indígenas*. 2006-2012, México: CDI.
- Dávalos, F. 2008. *El cine mexicano: Una industria cultural del siglo XX*. Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.
- . 2004. "Filmografías digitales del cine mexicano". *Revista digital universitaria* Volumen 5 Número 6.
- Edmondson, Ray. 2018. *Archivos audiovisuales: filosofía y principios*. México: Unesco Biblioteca Digital. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000264105>.
- Fernández, J. 2002. "La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México" en Los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina". Radio Educación. México.
- García, A. 2009. "Los archivos sonoros de la XEW ya forman parte de la Fonoteca Nacional" *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2009/01/16/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>.
- INPI. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. 2021. INPI <http://www.inpi.gob.mx/acervos/acervo-cine-video.html>.
- Pretelín, R. 2002. "El valor de uso, el carácter patrimonial y el acceso público al archivo videográfico de Canal Once" *Los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina*. México: Radio Educación.
- Rangel, J. 2005. "La Videoteca Nacional Educativa, una estrategia para la educación del siglo XXI" OEA <http://recursos.portaleducoas.org/publicaciones/la-videoteca-nacional-educativa-una-estrategia-para-la-educaci-n-del-siglo-xxi>.
- Rodríguez, P.; Ríos, J.; Ramírez, C. y Marchand, S. 2016. "Born digital records of mexican indigenous people". IFLA Satellite meeting - News, new roles & preservation advocacy: moving libraries into action.

Aproximación histórica al origen...

- Rodríguez, P. 1998. "La televisión educativa en México" *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. *Revista Mexicana de Comunicación*. México.
- Rondero, R. 2002. "Videoteca, joyas de la historia" *El Universal*.
- Secretaría de Cultura. 2020. *Cineteca Nacional*. <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>.
- Sosa G. y Esquivel, A. 1998. *Las mil y una radios, una historia un análisis de la radiodifusión mexicana*. México: McGraw-Hill.
- Sosa G. y Rodríguez, P. 2007. "La radio en México". *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva*. Comunicación Social. Ediciones y publicaciones: 245-287.
- UNAM. 2019. "A 37 años del incendio en la Cineteca". *Gaceta UNAM*. 2019. <https://www.gaceta.unam.mx/a-37-anos-del-incendio-en-la-cineteca/>.
- . 2020. "Cronología». Filmoteca UNAM" (blog). 2020. <https://www.filmoteca.unam.mx/nosotros/cronologia/>.
- Unesco. 1980. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*: Unesco. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DOTOPIC&URL_SECTION=201.html.

Documentos sonoros y audiovisuales en Memoria del Mundo

CATHERINE BLOCH

El 25 de agosto de 1992 las bombas incendiarias de las milicias serbias destruyeron miles de manuscritos e incunables de la Biblioteca Nacional de Sarajevo.¹ No era la primera vez que ocurría en el mundo una tragedia que llevara a la destrucción de documentos históricos, pero sí tuvo tal impacto que la Unesco decidió que era hora de cuidar a nivel mundial “la memoria compartida” de los pueblos de todo el mundo consignada en documentos, archivos y bibliotecas. Nació así el Programa Memoria del Mundo (Memory of the World Programme-MOW) como una iniciativa internacional coordinada por la Unesco, con el fin de procurar la preservación y el acceso al patrimonio histórico documental de mayor relevancia para los pueblos del mundo y

1 El ataque destruyó centenares de miles de libros y numerosos incunables. El ultranacionalista serbio profesor Nikola Koljevic se dice fue el ideólogo del ataque del ataque y ordenó el lanzamiento de proyectiles de fósforo el 24 de agosto de 1992 sobre la Biblioteca de Sarajevo. Koljevic se suicidó en 1997, en Belgrado, capital de Serbia. La biblioteca fue reconstruida y reinaugurada en 2014. <https://reddebibliotecas.org.co/diario/el-profesor-que-incendio-biblioteca-sarajevo-dia-internacional-biblioteca>, y https://elpais.com/diario/1992/08/27/internacional/714866419_850215.html.

para concientizar a los Estados miembros de la importancia de su conservación.

El objetivo del Programa es proteger y dar a conocer el patrimonio documental de la humanidad. Este patrimonio siempre está en peligro, no sólo debido a las guerras, sino a la fragilidad misma de los documentos y en especial de sus soportes. En el caso de los archivos cinematográficos y audiovisuales, las películas, los archivos de audio y vídeo, discos y disquetes, todos ellos sufren no sólo de la humedad, el calor y la destrucción causada por múltiples variedades de microorganismos, sino también por la obsolescencia técnica y tecnológica de sus soportes que impiden su consulta.

Como bien comentó Juan Antonio Aunión en *El País*,² los archivos y documentos son los hermanos pobres de las tres grandes iniciativas de la Unesco de protección del patrimonio cultural. Frente al apoyo económico y de difusión que reciben Patrimonio Mundial (que celebra y protege los sitios de gran valor artístico, histórico y natural) y Patrimonio Cultural Inmaterial (que hace lo mismo con prácticas, expresiones, conocimientos y habilidades) –ambas son Convenciones Internacionales–, el Programa Memoria del Mundo es actualmente una Recomendación de la Unesco que sólo pide a los Estados miembros que envíen informes periódicos sobre la situación del patrimonio documental en su país.

De acuerdo con los principios que animan al Programa Memoria del Mundo,³ el patrimonio documental mundial pertenece a todos, debe ser preservado y protegido sin dejar de tomar en cuenta costumbres y prácticas culturales, y debe ser accesible de manera permanente.⁴

A partir del surgimiento, a mediados del siglo XIX, de materiales audiovisuales como las primeras grabaciones sonoras y fílmicas, la historia de la humanidad ha podido ser vista y oída, y no sólo leída en valiosos documentos. Los registros audiovisuales,

2 J. A. Aunión. “La memoria de la Humanidad”. *El País Semanal*. 5-12-2015.

3 Ray Edmondson. *Directrices para la Salvaguardia del Patrimonio Documental...*

4 Un documento que no se puede ver y consultar es como si no existiera.

películas, videos, archivos digitales y sonoros transmiten la memoria colectiva de la humanidad al mismo tiempo que le servirán a generaciones futuras para entender hechos históricos. Sin embargo, a pesar de su gran importancia y reciente creación, en el mundo entero ya se han perdido colecciones enteras de materiales audiovisuales tanto por mano del hombre como de la naturaleza.

Preocupada la Unesco por su fragilidad y deterioro, expresó que cada Estado debía tomar medidas complementarias encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación de este patrimonio para lo cual, el 27 de octubre de 1980 durante la Conferencia General de la Unesco reunida en Belgrado, se emitió la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de la Imágenes en Movimiento*,⁵ en donde se encuentran incluidas las producciones cinematográficas, televisivas y videográficas. Se trata de un documento regulador de las nuevas formas de expresión de la sociedad actual, reflejo de la cultura contemporánea, que registran los acontecimientos y constituyen testimonios importantes y a veces únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos. En 2005 la Unesco designó el 27 de octubre como el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. Unos de sus objetivos son concientizar a las personas sobre la necesidad de llevar a cabo acciones urgentes para la salvaguarda de dicho patrimonio y para que se reconozca la importancia de los documentos audiovisuales en el mundo actual.

Ray Edmondson definió que los medios audiovisuales⁶ son tanto las grabaciones visuales (con o sin banda sonora) sin distinción de soporte físico, ni de procedimiento de grabación, películas, cintas de vistas fijas, microfilmes, diapositivas, cintas magnéticas, cinescopios, videogramas (videocintas, videodiscos), discos de lectura óptica a láser, destinadas a la recepción pública mediante la televisión o la proyección en pantalla o por cualquier otro medio.

5 Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de la Imágenes en Movimiento. Unesco, 27-10-1980. Durante la 21 Conferencia General de la Unesco.

6 Ray Edmondson, "Una Filosofía de los archivos audiovisuales".

Además, su grabación, transmisión, percepción y comprensión requieren habitualmente un dispositivo tecnológico.

En abril de 2015, la Unesco adoptó la *Recomendación acerca de la Preservación de, y Acceso a, el Patrimonio Documental incluido en Formato Digital*,⁷ documento que actualmente norma los trabajos de los comités regionales y nacionales de Memoria del Mundo. Al ser una Recomendación y ya no sólo un Programa, a partir de esa fecha los Estados miembros de la Unesco tienen la obligación de informar periódicamente sobre su aplicación.

EL REGISTRO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUALES EN LOS TRES NIVELES DE MEMORIA DEL MUNDO, MUNDIAL, REGIONAL Y NACIONAL

El Registro de Memoria del Mundo comenzó en 1997 y actualmente se da a conocer mediante convocatorias a nivel mundial, regional o nacional. Es una lista de patrimonio documental que cumple con criterios de selección bien definidos de autenticidad, rareza, integridad y transcendencia, y debe ser representativo de un tiempo, un lugar, unas personas.

El primer registro audiovisual fueron los *Archivos Sonoros de Música Tradicional de China*. Entre la gran variedad de registros

7 La guía de implementación de dicho documento fue redactada por Ray Edmondson.

de documentos audiovisuales están⁸ el filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang de Alemania; el Negativo de la versión restaurada y reconstruida en 2001. De Australia, *The Story of the Kelly Gang* (Charles Tait 1906), el primer largometraje de ficción producido en el mundo; de Francia-Reino Unido el *Llamamiento del 18 de junio de 1940*, que incluye el texto manuscrito del discurso del general De Gaulle, la grabación de su difusión por radio el 18 de junio y el cartel; De Cuba *El negativo original del Noticiero ICAIC Latinoamericano*; De Africa del Sur, *Liberation Struggle Living Archive Collection*; y de Austria, *Las colecciones históricas (1899-1950)* de la Vienna Phonogrammarchiv.

En la actualidad México tiene sólo un archivo audiovisual registrado a nivel mundial: el Negativo original de la película *Los Olvidados* de Luis Buñuel, propiedad de la empresa Televisa, depositado para su custodia en la Filmoteca de la UNAM, registrado en 2003. Están también registrados otros dos archivos documentales (ambos privados) que contienen materiales audiovisuales: los *Archivos de negativos, publicaciones y documentos de Manuel Álvarez Bravo* (registrada en 2017) que contiene además de su colección

8 Así como también están registrados: De Francia, *Lumière Films*, 2005. De Polonia, 1999, *Las obras maestras de Fryderyk Chopin*, De Armenia, *Música de Aram Khachaturian: Colección de notas manuscritas y música cinematográfica del compositor*. De los Países Bajos, *Colección Desmet. Producciones en EE. UU. y de Europa, modo de funcionamiento del negocio cinematográfico en sus comienzos 1907-1918* (películas, pósteres, publicidad, fotogramas, documentos comerciales. De la República de Corea, *Archivos de "Saemaul Undong" (Movimiento Nueva Comunidad)*, que incluyen discursos presidenciales, docs. de gobierno, de pueblos, fotos, videoclips, 1970-1979. También están registrados como parte de la memoria mundial los *Archivos fotográficos y cinematográficos del OOPS sobre los refugiados palestinos 1950-1967, la guerra civil en Libano, los años 1980 y la inestabilidad en 2000...* De Estados Unidos- *John Marshall Jul'hoan Bushman Film and Video Collection 1950-2000*. Guardada en el Smithsonian Institution's Human Studies Archives. Gran estudio antropológico sobre los habitantes del desierto de Kalahari en Namibia y de Canadá dos registros, *Marshall McLuhan: The Archives of the future*, 2017 y *Neighbours, animated, directed and produced by Norman McLaren in 1952*, 2009.

fotográfica, algunos registros cinematográficos realizados por el autor mismo; y la *Colección del Centro de Documentación e Investigación de la Comunidad Ashkenazi de México, Siglos XVI-XX* (registrada en 2003) que pertenece al Centro de Documentación de la Comunidad Judía de México y que contiene entrevistas grabadas y películas caseras donadas por diversas familias. Y por último la propuesta conjunta de México, Bolivia, Colombia y Perú, *Música Americana Colonial: Una muestra de su riqueza documental*, que contiene el *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, libro de partituras bajo la custodia del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca (registro hecho en 2007).

A nivel regional, América Latina y el Caribe (MOW-LAC), México cuenta actualmente con cinco registros audiovisuales, siendo dos de ellos los arriba mencionados: El negativo original de *Los olvidados* de Luis Buñuel y la *Colección del Centro de Documentación e Investigación de la Comunidad Ashkenazi de México. Siglos XVI-XX*, así como también están: la serie *50 Encuentros de música y danza indígena*, de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas-CDI (registro 2012), las *Partituras manuscritas del músico Julián Carrillo, 1905-1910*, depositadas en el Conservatorio Nacional de Música (registro 2015) y las *Colecciones cinematográficas testimoniales de la Revolución Mexicana. 1898-1932*, de la Filmoteca de la UNAM (registro 2017).

A nivel nacional se ha otorgado el registro a dieciocho archivos de material audiovisual,⁹ La mayoría contienen exclusivamente documentos audiovisuales, aunque algunos incluyen otro tipo de documentos como fotografías y escritos. En este texto se dividieron los registros por tipo de documento audiovisual para poder así visualizar mejor la variedad de registros de Memoria del

9 Cuatro de ellos se encuentran custodiados actualmente en la Fonoteca Nacional, aunque provienen de otras instituciones: “De puntitas” (Radio Educación); “Foro de la mujer” (Radio UNAM); Grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano entre 1958 y 1975 (Estudios Churubusco Azteca S. A. 2017); y 50 Encuentros de Música y danza indígenas (CDI, hoy día INPI).

Mundo de México. así como también constatar la ausencia de otros. La película mexicana de ficción *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) mencionada, no está incluida pues no fue presentada para su registro a nivel nacional.

1. Registros cinematográficos de no ficción:

- Archivo Salvador Toscano, de la Fundación Carmen Toscano (2005). Archivo privado que perteneció a los herederos de Salvador Toscano y que actualmente se encuentra integrado al proyecto de las colecciones cinematográficas testimoniales de la Revolución Mexicana de la Filmoteca de la UNAM. Al momento de ser presentado a Memoria del Mundo para obtener su registro nacional, se encontraba en cierto peligro al no encontrarse en una bóveda climatizada, y tampoco estar toda catalogada ni digitalizada. Sin embargo, por su importancia se le dio el registro con el objetivo de ayudar a su preservación. Pocos años después afortunadamente pasó a manos de la Filmoteca de la UNAM.
- Colecciones cinematográficas testimoniales de la Revolución Mexicana 1898- 1932, de la Filmoteca de la UNAM (2015). A lo largo de muchos años la Filmoteca de la UNAM ha ido coleccionando y recibiendo materiales sobre los primeros cuarenta años de la historia de México, principalmente sobre la Revolución Mexicana. Una selección que cubre de 1898 a 1932 fue propuesta para su registro el cual obtuvo a nivel nacional y regional.

2. Grabaciones en video:

- *50 Encuentros de Música y Danza Indígena*, de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas – CDI (2012). Esta colección creada entre 1977 y 1992 contiene los registros sonoros, audiovisuales y fotográficos de 45 pueblos indígenas de México, integrados por 117 danzas y más de 1200 expresiones musicales ejecutadas por 14297 artistas indígenas. El registro contiene 404 cintas de carrete abierto y 13186

fotografías de los 50 Encuentros de Música y Danza Indígena, que se realizaron bajo la dirección del Instituto Nacional Indigenista. Son 280 horas de grabaciones instrumentales y diez videos que registran el Encuentro de Música y Danza Indígena, originalmente en formato $\frac{3}{4}$ de pulgada U-matic SP, transferidos a DVD para su consulta.

3. Registros sonoros de música tradicional mexicana:¹⁰
 - *Colección Thomas Standford. Medio siglo de grabaciones de música tradicional mexicana*, de la Fonoteca Nacional. Conaculta (2010).
 - *Documentos sonoros Raúl Hellmer. Grabaciones históricas de la música tradicional mexicana*, de la Fonoteca Nacional y el CENIDIM (2014).
 - *Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlaxiaco, Veracruz. Colección de Documentos Sonoros*

10 “Sonido: el documento sonoro etnográfico, por su completud, se erige como uno de los legados de información idóneos para las sociedades del futuro. [...] El haber logrado atraparlo, registrarlo, grabarlo, documentarlo, ha sido una acción casi demiúrgica, mediante la cual mantenemos el deseo de inmortalizar la palabra y los sonidos concertados a los que llamamos música; así, la grabación del sonido en su contexto se torna en una metáfora de la memoria eterna, en una cápsula viva que en tiempos lejanos podrá dar cuenta de lo que fuimos o seguiremos siendo [...]. La memoria sonora debe ser selectiva, incluyente y contextual. Benjamín Muratalla,” *El documento sonoro etnográfico* p. 215-217.

del Acervo de Radio Educación,¹¹ de Radio Educación (2014).

- *Documentos sonoros de Henrietta Yurchenco: grabaciones históricas de música de pueblos indígenas de México y Guatemala*, de la Fonoteca Nacional, Conaculta, CENIDIM-INBAL, UNAM, PUIC (2015).
- *Documentos sonoros de Baruj “Beno” Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas*, de la Fonoteca Nacional (2016).
- Las colecciones Stanford, Hellmer y Yurchenko representan una parte importante de la memoria sonora de la música tradicional mexicana, grabada en diversas épocas por tres musicólogos de origen extranjero que enamorados de México grabaron cientos de horas en el campo mexicano. Los documentos sonoros de Baruj “Beno” Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas corresponden a 245 grabaciones que constan de más de mil piezas de música tradicional de todo el país, realizadas por los investigadores entre 1971 y 1983.

El primer Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas de Tlacotalpan, Veracruz tuvo lugar en 1979 y su archivo pertenece a Radio Educación. Las grabaciones

11 Respecto a la expresión cultural que documentan los archivos es importante señalar que en 1979 se llevó a cabo el Primer Encuentro Nacional de Jaraneros y Decimistas, dentro del Primer Concurso Nacional de Jaraneros organizado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, Veracruz y la propia Radio Educación, en el marco de las festividades a la Virgen de la Candelaria. Desde entonces la emisora ha tenido el privilegio de realizar las transmisiones de este importante foro que rebasa el plano musical y en el que se han recabado testimonios sonoros, tanto de figuras emblemáticas de la música popular mexicana –algunas ya desaparecidas– como de ejecutantes que tuvieron la oportunidad de salir del anonimato y compartir su creatividad; de reafirmar su identidad a través de una expresión que se transforma constantemente.

contienen testimonios sonoros de figuras emblemáticas de la música popular mexicana y de ejecutantes que con el tiempo se volvieron famosos. Los cinco registros digitalizados están disponibles en la Fonoteca Nacional.

4. Grabaciones sonoras de música para cine:

- *Grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano entre 1958 y 1975*, de Estudios Churubusco Azteca S. A. (2017).

La especialista en sonido cinematográfico Sibylle Hayem, tras varios años de luchar por la visibilización del archivo de grabaciones de música utilizada en películas mexicanas guardadas en los Estudios Churubusco, logró finalmente en 2017 que tras ser registrado como memoria del Mundo México, se trasladaran los materiales a la Fonoteca Nacional (además de que un pequeño grupo de grabaciones en material fílmico se encuentra ahora en la Cineteca Nacional).

5. Programas de radio:

- *Foro de la mujer. Primera serie radiofónica mexicana de contenido feminista (1972-1986)*. Radio Universidad. Universidad Nacional Autónoma de México (2018).

La gran feminista Alaíde Foppa, junto con otras importantes activistas, creó este Foro de la mujer, exitoso programa en el que se entrevistó a decenas de mujeres en los campos cultural y científico. Radio UNAM las conservó casi en su totalidad y recientemente digitalizó el archivo y lo puso a disposición del público.

- *Serie radiofónica “De puntitas”*, de Radio Educación (2012).

Este programa de radio producido por Marta Romo y conducido por Emilio Ebergenyi, tuvo gran éxito a partir de 1983 y sus 245 episodios acompañaron el despertar de varias generaciones infantiles. Radio Educación la ha retransmitido en numerosas ocasiones a lo largo de los últimos 30 años. Se encuentra disponible al público interesado bajo el formato de podcast.

6. Programas de televisión:

- *Aquí nos tocó vivir*. Serie Televisiva de Cristina Pacheco. Videogramas 1978-2009, del XEIPN Canal Once (2010).

Este ya mítico programa de televisión iniciado por Cristina Pacheco en 1978 habla de los oficios y trabajos y de las personas que los llevan a cabo. Todo esto con amenas entrevistas. Se trata de un importante acervo sobre la Ciudad de México y su gente.

- *Tratos y retratos*. Serie de televisión de Silvia Lemus, del Canal 22 (2012).

Este programa de entrevistas creado en 1993 por el Canal 22 y conducido por la Sra. Silvia Lemus viuda de Fuentes, reúne los testimonios y el pensamiento de más de 380 personajes del mundo cultural de México.

7. Grabaciones de la voz de escritores, científicos e intelectuales:

- *Voz Viva de México*, de la Dirección de Literatura. UNAM (2005).

Se trata de una colección de lecturas de fragmentos de obras literarias por sus autores grabados y editados en diversos formatos. Fue iniciada por Efrén del Pozo en Radio UNAM en 1959, con una producción de la Dirección de Literatura de la UNAM. Los doscientos registros sonoros presentados a Memoria del Mundo de México incluyen las voces de importantes escritores, científicos e intelectuales, comenzando con la voz de Alfonso Reyes, seguido por las de Carlos Pellicer, Martín Luis Guzmán, Lázaro Cárdenas, Jaime Sabines, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, y muchos más.

8. Documentos audiovisuales en archivos mayoritariamente integrados por materiales impresos (libros, escritos y fotografías):

- *Colección del Centro de Documentación e Investigación de la Comunidad Ashkenazí de México. Siglos XVI-XX*, del CDICA. (actualmente Centro de Documentación de la Comunidad Judía de México, CDCJM). (2007).

Formado por colecciones que datan del siglo XVI hasta el XX, en el cual además de una biblioteca con 16000 libros, un Fondo del Libro Hebreo Antiguo, el Fondo de Traducciones del idish y hebreo, y una hemeroteca, existe un archivo de historia oral con más de 200 entrevistas a inmigrantes, intelectuales, líderes comunitarios.

- *Cri Cri el “Grillito Cantor*, del Archivo Histórico de Fomento Cultural Gabsol, A.C. (2014).

Este archivo privado contiene sólo parte del legado de Gabilondo Soler, incluyendo algunas partituras y grabaciones de algunos programas de radio, pero está conformado mayoritariamente por libros y discos comerciales de la obra de Soler, así como fotografías y objetos personales del autor.

- *Fondo Aerofotogràfico 1930-1990*, del Acervo Histórico de la Fundación ICA. Fundación ICA (2014).

En este fondo están las tomas aéreas filmadas por la familia Struck, materiales de la Compañía Mexicana Aerofoto fundada en 1930 y comprada por ICA en 1965. El Fondo Videográfico de ICA cubre los años 1952-1980 y cuenta con 4522 ítems, de los cuales 3134 son *masters* y 1388 son copias en diferentes formatos: video U-matic 3/4, Betamax, VHS, Betacam SP, Betacam Digital, CD-ROM, DVD, DVDCAM y DVCPRO. El Fondo Cinematográfico registra las aportaciones de ICA a la ingeniería al diseño y la construcción de obras de 1952 a 1980. Está conformado por 189 títulos en cerca de 1330 rollos almacenados en 850 contenedores. La mayoría son copias en película formato 16 mm.

- *Acervo Manuel M. Ponce*, de la Escuela Nacional de Música. UNAM (2010).

Este acervo, que se encuentra en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, está integrado por mas de 550 títulos que incluyen manuscritos originales autógrafos y primeras ediciones, donados en

su mayoría por el pianista y heredero universal de Ponce, Carlos Vázquez, en 1998.

CONCLUSIÓN

Desde 1980 el Programa Memoria del Mundo se ha preocupado por la memoria audiovisual mundial, lo cual se constata con el hecho de que en el primer Registro de lo más importante del patrimonio documental, en 1997, se inscribió el primer archivo sonoro, el de China. Poco después, en 2001, obtuvo su registro la primera película, *Metrópolis* (Fritz Lang).

Dentro de los 64 registros nacionales que Memoria del Mundo México tiene, 18 de ellos son registros ya sea exclusivamente de material audiovisual o los que llamaríamos mixtos. Esto nos habla del reconocimiento que han ido adquiriendo los archivos sonoros, videográficos y cinematográficos. Pero no podemos olvidar que son frágiles y requieren de más estudios e investigaciones para poder protegerlos mejor tanto en su formato original como en sus digitalizaciones, así como a aquellos documentos que nacieron ya digitalmente.

El centralismo histórico ha llevado a que los registros arriba desglosados se encuentren todos en archivos públicos y privados de la Ciudad de México, lo cual a futuro debe cambiar. A México le faltan todavía muchos documentos audiovisuales por inscribir en el Programa Memoria del Mundo para poder así dar a conocer un mapa más completo de la riqueza audiovisual del país.

BIBLIOGRAFÍA

AHJMBCV. 2020. *Archivo Histórico del Comité Mexicano de Memoria del Mundo*. Archivo Histórico José María Basagoiti Colegio Vizcaínas.

- Aunión, J. A. 2015. "Reportaje: La memoria de la Humanidad". *El País Semanal*. (5-12-2015). https://elpais.com/elpais/2015/12/04/eps/1449225965_315978.html.
- Edmondson, Ray. 2002. *Memoria del Mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. Unesco: 72.
- . 1998. *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. Unesco: 60.
- . 2004. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Unesco: 83.
- . 2018. *Archivos audiovisuales: filosofía principios*. Unesco, UNAM, UASLP. Bangkok: 103.
- Edmondson, Ray; Jordan, Lothar; Prodan, Anca (editores). 2019. *The Unesco Memory of the World Programme: Key Aspects and Recent Developments*. Unesco: 340.
- Fernández Esquivel, Rosa María. 2006. "Memoria del mundo. Memoria de México". En Martínez Arellano, Filiberto Felipe y Calva González, Juan José. *Memoria del Tercer Seminario Hispano-Mexicano de Investigación en Bibliotecología y Documentación. Tendencias de la investigación en bibliotecología y documentación en México y España*: 91-104.
- IASA-TC 03. 2005. *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación* (Versión 3), Dietrich Schüller, Editor. https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_Spanish.pdf
- Limón Celorio, Ma. Del Carmen y Medina Delgado, Yolanda. 2018. "Preservación del acervo de Radio UNAM. Recuento de la experiencia". *Archivos Digitales Sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*: 267-279.
- México en la Memoria del Mundo. 2020. www.memoriadelmundo.org.mx.
- MOWLAC. 2020. *Comité Regional para América Latina y el Caribe*. <https://mowlac.wordpress.com>.

- Muratalla, Benjamín. 2018. "El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado". *Archivos Digitales Sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*: 205-219.
- Red de Bibliotecas. 2020. <https://reddebibliotecas.org.co/diario/el-profesor-que-incendio-biblioteca-sarajevo-dia-internacional-biblioteca>.
- Reyes Gallegos, Artemisa M. 2016. "Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales?" http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2016000300129.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. 2018. "Panorama de la preservación de colecciones sonoras y audiovisuales de origen digital". en Perla Olivia Rodríguez Reséndiz (coordinadora). *Preservación de documentos sonoros y audiovisuales de origen digital*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información: 1-12.
- Rodríguez Reséndiz, P. O., J. Ríos Ortega, *et al.* 2017. *Archivos digitales sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*. México: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.
- Unesco. 1980. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de la Imágenes en Movimiento*. Unesco: 27-10.
- . 2017. *La importancia del sonido en el mundo actual: promoción de las buenas prácticas*. Unesco-París.
- . 2020. *Memoria del Mundo*. <https://en.unesco.org/programme/mme/mow>.

Antecedentes y situación actual de los archivos sonoros que resguardan colecciones antropológicas y etnomusicológicas en México

BENJAMÍN MURATALLA

En México, a partir de que se inventó el fonógrafo, la formación de archivos con grabaciones sonoras bajo la guía de la antropología o alguna otra ciencia afín fue notoriamente tardía. Los primeros registros bajo este enfoque los realizaron antropólogos extranjeros en la última década del siglo XIX y en la primera del XX, pero fueron depositados en las instituciones que patrocinaron sus investigaciones. En este capítulo se informa sobre las iniciativas precursoras de estudiosos mexicanos por grabar músicas, lenguas y narrativas como parte de la antropología, la historia, el folclor musical y la etnomusicología, cuyos resultados, entre otros, fueron la formación de acervos fonográficos que a la postre se consolidarían como repositorios especializados para la investigación, preservación y difusión de los sonidos en la cultura, los sonidos como cultura y los sonidos como memoria.

La amplia variedad de mecanismos y aparatos para grabar el sonido, que surgieron desde principios del siglo XIX, había sido envuelta por un halo de misterio y se había desatado una descomunal fantasía; la gente común no tenía ningún referente para comprender el hecho de que esas extrañas máquinas hubieran

logrado guardar el sonido y reproducirlo; muchos imaginaban que pequeños hombrecillos se ocultaban en el interior de la caja del fonógrafo para ocasionar la música; otros creían que si grababan su voz en aquellos artefactos, alguien se apoderaría de algo de su ser.¹ El mismo Thomas Alva Edison se había mostrado sorprendido de su propia creación al percatarse del gran potencial que encerraba la máquina en el campo de la percepción sensorial.²

La primera máquina era muy simple: un tambor movido a mano forrado de estaño, y una bocina al extremo de la cual se dispone un diafragma con aguja. Al tener rosca el eje sobre el que se instala el cilindro, el giro producía un desplazamiento lateral continuo, de tal forma que el surco impreso se iba desarrollando en forma de espiral hasta el final de la lámina. Al impactar el sonido frente a la bocina, las ondas sonoras mueven el diafragma, la aguja graba las oscilaciones en lámina, y se produce el registro. El procedimiento inverso reproduce lo grabado al hacer girar el tambor con la aguja apoyada sobre el surco, las oscilaciones impresas en el mismo impulsan el movimiento del diafragma, produciendo ondas sonoras que la bocina amplifica para hacerlas audibles.

En Estados Unidos las reacciones más negativas y extremosas hacia la máquina grabadora y reproductora de sonidos fueron el terror, las náuseas y hasta los desmayos ocasionados por el asombro, según lo registraron varios medios periodísticos de la época.³ Sin embargo, la máquina parlante era una destacada invención más en la vorágine de la creatividad tecnológica que caracterizó al siglo XIX, como bien lo asevera Brady: “[...] claramente, el fonógrafo no era más que otra nueva invención ingeniosa; su reproducción del sonido desafió expectativas universales acerca de la naturaleza de la audiencia, de una manera profunda e inquietante”.⁴

1 Erika Brady, *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*.

2 *Ídem*.

3 Erika Brady, *Op. cit.* 28.

4 *Ídem*, 31-32.

El devenir de la tecnología de audio emprendió dos derroteros fundamentales, el de la industria del espectáculo y el de su aplicación al conocimiento del ser humano, es decir, su faceta investigativa. El primero al aprovechar las cualidades casi mágicas del invento, que otorgaban a los que hablaban o cantaban a través de él ciertos poderes por parte del público escucha, lo cual, aunado al medio radiofónico también naciente durante esos años, contribuyó a que surgiera una de las más grandes y poderosas industrias mediáticas que ha convertido en grandes ídolos a músicos, cantantes, actores y todo tipo de comunicadores. Por su parte, la vertiente en el empleo del fonógrafo como herramienta auxiliar para el desarrollo de algunas disciplinas científicas, como la ingeniería del sonido, la psicología, el folclor, la antropología, la musicología y, posteriormente, la etnomusicología, ésta última como una de sus máximas creaciones, ha sido también sorprendente y fructífera. Por ejemplo, cuando los antropólogos descubrieron su utilidad, el trabajo de campo y la etnografía dieron un giro de 180 grados; la manera tradicional de realizar estas tareas había experimentado una gran revolución, específicamente para ciertos temas como la lengua, la mitología, el canto y la música.⁵

En el ámbito internacional, el primer antropólogo que utilizó el fonógrafo fue el estadounidense Jesse Walter Fewkes (1850-1930), quien entre 1889-1891 grabó música y cantos de los indios *pueblo* de Nuevo México. Esas grabaciones fueron transcritas por Benjamin Ives Gilman (1852-1933) bajo el título de “Hopi Songs”, y se publicaron en forma de notas en *The Journal of American Ethnology and Archeaology*, vol. V, de 1908, revista de la cual Fewkes fue fundador y editor;⁶ sin embargo, las grabaciones que lo han presentado como pionero en el empleo de esta tecnología son las realizadas, en 40 cilindros, a mediados de marzo de 1890 entre los indios passamaquoddy en la localidad de Calais, estado de

5 Erika Brady, *Op. cit.*, 3.

6 Frances Sellman. “Biographie and bibliographie of Walter Jesse Fewkes”.

Maine, donde destacan cantos, música, leyendas y vocabulario, en general.⁷

Sin embargo, la hazaña de Fewkes no había sido un hecho aislado y fortuito, sino que se había originado en el contexto de un cambio de paradigma en la antropología como ciencia y en sus propios métodos, es decir, de una percepción evolucionista de la cultura liderada por el antropólogo británico Edward Burnett Taylor (1889: 269) a un enfoque estructurado y sistémico propuesto por Franz Boas (1858-1942), antropólogo de origen alemán residente en los Estados Unidos, quien impulsó el uso de las nuevas tecnologías que iban apareciendo para el trabajo de campo como la cámara fotográfica, el cinematógrafo y el fonógrafo.

Fewkes escribió varios artículos sobre sus hallazgos con el fonógrafo, entre los que sobresalen: "The perfect phonograph", publicado en 1888 en *North American Review*; "Additional Studies of Zuni Songs and Rituals with the Phonograph", publicado en *American Naturalist*; "A Contribution to Passamaquoddy Folklore" en *Journal of American Folk-Lore*; "On the Use of the Phonograph in the Study of the Languages of American Indians" en *American Naturalist*, estos tres últimos en 1890. En todos hace referencia a las ventajas del registro sonoro para el desarrollo de sus estudios; también narra las reacciones tan diversas y sorprendentes que expresan los indios a quienes grabó frente al micrófono, que van desde la extrañeza y la indiferencia, hasta la parodia.

Mientras tanto, en el centro de Europa se presentaba un hecho sin precedentes a partir de la naciente tecnología de grabación sonora que contribuiría al desarrollo de la musicología comparada, la fundación del Archivo Fonográfico de Berlín en 1900 por el psicólogo Carl Stumpf (1848-1936), precisamente con la primera grabación de un grupo de música tailandesa.⁸ En este centro de investigación y acopio, Erich von Hornbostel (1877-1935), destacado estudioso de la música, haría un singular pero significativo

7 Erika Brady, *Op. cit.*, 41; y Richard Keeling. *A guide to early field recordings (1900-1949) at the Lowie Museum of Anthropology*.

8 Artur Simon, "Introduction" 13.

análisis de una grabación en cilindro que contenía cantos del pueblo cora del noroccidente de México, mismo que llegó a sus manos por parte del etnólogo berlinés Konrad Theodor Preuss en 1909,⁹ marcando con este hecho un salto cualitativo en el campo de la musicología comparada, preludio de la etnomusicología. A partir de la instauración del Archivo Fonográfico de Berlín, diversos investigadores, lingüistas, antropólogos, sicólogos, estetas y musicólogos, realizaron estudios comparativos utilizando los fonogramas como documentos fuente.¹⁰

Tiempo después, en otros lugares del mundo, distintos investigadores destacarían el importante papel del fonógrafo para el estudio de las músicas denominadas folclóricas, como Constantin Brăiloiu (1893-1958) en Rumania y Béla Viktor János Bartók (1881-1979) en Hungría.

En México, los pioneros fueron el antropólogo noruego Carl Sophus Lumholtz (1851-1922) en 1898 y el etnólogo berlinés Konrad Theodor Preuss (1869-1938) en 1906. Lumholtz encabezó un magno proyecto de exploración en el norte y occidente de México. Para el registro de las manifestaciones sonoras, Lumholtz grabó con grafófono¹¹ sesenta cilindros de cera. El llamado “tepo”¹² fue el primer instrumento musical de los huicholes grabado en México en 1898. Preuss, por su parte, conocedor y analista de códices prehispánicos y del náhuatl, emprende una expedición entre los coras de Jesús María (Chuíset’e), San Francisco (Cuáxata) y la Mesa del Nayar (Yaujque’e), además, con los huicholes de Santa Bárbara, Nayarit. Llevaba un fonógrafo con el cual recopiló cantos;

9 Jesús Jáuregui y Johannes Neurath. *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras...*

10 Artur Simon, *Op. Cit.*, 26.

11 Era el mismo aparato, es decir el fonógrafo, fabricado por otra empresa diferente a la de Alva Edison, pero por la guerra de patentes, ostentaba este otro nombre.

12 Tambor trípode manufacturado con un trozo de tronco de árbol que se ahueca con fuego y se recubre con una membrana de piel de venado, se percute directamente con las manos.

los tradujo al alemán, los analizó y en el marco de su concepción teórico-metodológica.¹³

Se tiene noticia de que el reconocido Franz Boas llevó a cabo grabaciones de lenguas, cantos y música durante su estancia en 1910, siendo secretario de la recientemente fundada Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, creada a instancias de él mismo.¹⁴

Las primeras grabaciones etnográficas realizadas por investigadores mexicanos fueron quizá las que se realizaron entre 1917 y 1918 como parte del proyecto La población del Valle de Teotihuacán, que dirigió el antropólogo Manuel Gamio (1883-1960), quien fuera alumno de Franz Boas. No se sabe si hoy en día existen esas grabaciones.

El estudio sistemático de las tradiciones populares en el periodo postrevolucionario se inició con la creación del Departamento de Cultura Indígena y las Misiones Culturales a instancias de José Vasconcelos en la recién instituida Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921. El proyecto de este Departamento propició durante un tiempo considerable los estudios de la música tradicional bajo el concepto del folclor en su acepción esteticista, romántica y descriptiva.¹⁵ Durante este periodo destacan los trabajos de Gerónimo Baqueiro Fóster (1892-1967), Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón, entre otros.

A partir de los años 40 del siglo XX y dentro del fragor nacionalista, en muchas otras instituciones públicas como escuelas y museos también se fueron constituyendo acervos fonográficos, resultado de proyectos y actividades relacionadas con la música y la narrativa tradicionales y populares; se identificaba ya en ellos un sentido patrimonial como memoria sonora.

Raúl Guerrero (1912-1995), alumno de Manuel Gamio, fue uno de los investigadores mexicanos pioneros en la grabación de campo en México, con cuyos registros se inició uno de los primeros

13 Jesús Jáuregui, *Op. Cit.*

14 Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*.

15 Gabriel Moedano Navarro, "El folklore como disciplina antropológica".

acervos en el Museo Nacional de Antropología (Vázquez, 1988: 312). Tiempo después el proyecto se fortalecería con la participación del etnomusicólogo de origen estadounidense Thomas Stanford a cargo del Laboratorio de Sonido de dicho museo.¹⁶

Gonzalo Aguirre Beltrán (1908-1996), con el apoyo del INAH, realizó en Cuajinicuilapa, Guerrero, en la Costa Chica, en febrero de 1949, “la grabación de más de sesenta sones y corridos regionales y locales” en carretes de alambre electromagnético.¹⁷

Henrietta Yurchenco nació en 1916 en New Heaven, Estados Unidos. Invitada por el pintor zapoteca Rufino Tamayo, llega a México en 1942. A lomo de mula, con una carga de equipo de más de 80 kilogramos, recorrió varias regiones, donde graba cantos y música con una máquina impresora de discos de corte directo. Reúne materiales de dieciséis pueblos indígenas de México y Guatemala, entre los que destacan coras, huicholes, seris, tzotziles, tzeltales, tarahumaras, yaquis, purépechas y zapotecas, así como una gran diversidad de música y cantos mestizos. Henrietta falleció en 2005. Su acervo se encuentra en la fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) del INBA y en la del INPI, así como en repositorios de Estados Unidos.

Originario de Filadelfia, Estados Unidos, José Raúl Hellmer Pinkham decide viajar a México después de la Segunda Guerra Mundial. Recorrió diversas regiones del país registrando en grabadora de carrete abierto una gran cantidad de piezas musicales tanto indígenas como mestizas. Sus grabaciones las resguarda la Fonoteca Nacional y existen copias en el CENIDIM, la Fonoteca del INAH y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Samuel Martínez Uribe, mejor conocido como Samuel Martí, nació en El Paso, Texas. En sus recorridos por diferentes regiones registró en cinta magnetofónica un importante compendio de música y cantos. Es también autor de *Canto, danza y música*

16 Violeta Torres, “Origen y desarrollo del acervo sonoro de la subdirección de Documentación de la BNAH”.

17 Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, p. 35.

precortesianos. Su acervo fonográfico lo tuvo en custodia el señor José Benítez Muro,¹⁸ después de su fallecimiento se desconoce su paradero.

Elmer Thomas Stanford Inman nació en Albuquerque, Nuevo Mexico. Llegó a nuestro país en 1956 y en ese mismo año se inició como investigador y responsable del Laboratorio de Sonido del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de cuyo acervo publicó un importante catálogo en 1968. Poco tiempo después inició sus recorridos por el país, utilizando primordialmente cinta magnetofónica. Su acervo fonográfico, uno de los más cuantiosos y significativos, se encuentra en la Fonoteca Nacional de México, aunque algunas de sus grabaciones se mantienen en el Archivo sonoro de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, la Fonoteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Fonoteca Henrietta Yurchenco del INPI.

A mediados de los años 60, surgió un movimiento de intelectuales que reivindicaba las culturas tradicionales y populares, identificadas principalmente en las poblaciones indígenas y campesinas.¹⁹ En esta corriente, impregnada por el legado del folclorólogo Vicente T. Mendoza, se destaca a Arturo Warman, Irene Vázquez Valle, Beno Lieberman, Gabriel Moedano Navarro y René Villanueva; ellos se volcaron a la recopilación en campo, a la edición de fonogramas, a la producción y difusión de programas de radio y a la creación de repositorios al respecto.

Resultados de este movimiento son la creación de la serie discográfica del INAH *Testimonio musical de México* y su respectiva oficina de edición que, en sus inicios, según su precursora, Irene Vázquez Valle, “[...] aspiraba a cubrir dos aspectos que se complementan: establecer una fonoteca especializada en el folklore musical de México y proseguir las investigaciones encaminadas a producir más discos”.²⁰

18 Comunicación personal.

19 Cfr. Irene Vázquez Valle, “La música folklórica”, en Carlos García Mora (Coordinador), *La antropología en México. Panorama histórico*.

20 *Idem*. p. 4.

De manera contemporánea se fueron delineando propuestas similares en diversas instituciones, en 1971 la SEP creó la Dirección General de Arte Popular donde se realizaron proyectos de investigación y recopilación de música y narrativa, los cuales generaron un importante acervo fonográfico y documental.²¹

En 1972 se creó el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) que tuvo como uno de sus logros una serie de discos, producto de investigaciones y grabaciones en diferentes latitudes del país. En la actualidad esta colección se encuentra en la Fonoteca Nacional.

Otro de los acervos de connotada importancia en aquella etapa corresponde al Archivo Etnográfico Audiovisual del extinto Instituto Nacional Indigenista (INI) –hoy INPI–, creado en 1977 con la base de una amplia serie de documentos, entre ellos fonográficos, obtenidos en los años 50 como parte de las investigaciones de diagnóstico para el diseño de los proyectos y programas de institución dirigidos a la población indígena. Este archivo fue instituido como parte de la llamada acción indigenista de los años 70 que buscaba fortalecer la conciencia nacional a través del respeto del pluralismo étnico.²²

Un factor clave para el enriquecimiento de los acervos fonográficos en el INI fue la creación en 1979 del proyecto de radiodifusión indigenista con la apertura de la XEZV “La Voz de la Montaña” en Tlapa de Comonfort, Guerrero, desarrollado posteriormente en diferentes regiones interétnicas con la instalación de 21 radiodifusoras más de largo alcance y varias estaciones comunitarias; el resultado ha sido el invaluable acopio de materiales sonoros en diversas lenguas indígenas, resguardado tanto en la fonoteca central de la institución como en cada una de las emisoras.

En un afán por conseguir personalidad propia y con una sensible conciencia del valor patrimonial de los acervos fonográficos, durante los años 80 el personal de varios de esos depósitos

21 Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, *Catálogo histórico de producciones fonográficas, 1982-2005*.

22 Instituto Nacional Indigenista, *Memoria de actividades, 1976-1982*.

documentales comenzó a promover la atención especializada del material fonográfico. En esa década el folclorista y músico René Villanueva propuso a varias instituciones la creación de una fonoteca nacional, primero, a Radio Educación, luego al INAH en 1987²³ y posteriormente al IMER,²⁴ sin respuesta favorable.

En 1989 la Fonoteca del INAH convocó a las fonotecas del INI, DGCP y CENIDIM para la puesta en marcha del Seminario de Fonotecas; se llevaron a cabo las diez primeras reuniones, agregándose la fonoteca del Seminario de Tradiciones del Centro de Estudios Lingüísticos de El Colegio de México, la fonoteca central del INI, la fonoteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, la fonoteca de Radio Educación y poco tiempo después la fonoteca de la ENAH. En ese mismo año, la maestra Irene Vázquez Valle, de la fonoteca del INAH, ofreció una conferencia en la librería El Juglar, donde expuso la conveniencia de crear la fonoteca nacional.²⁵

El Seminario de Fonotecas se definió como un espacio para el intercambio de información y experiencias en los temas de catalogación, conservación, difusión, derechos de autor y nuevas tecnologías. Su labor a lo largo de casi diez años rindió frutos significativos como la edición conjunta de fonogramas con el sello *Cenzontle*, la creación de la efímera Red de Acervos Musicales y el diseño de las cédulas catalográficas de fonorregistro y de pieza, que fueron usadas con sus respectivas adecuaciones en la mayoría de las fonotecas participantes. En su etapa culminante, el seminario estuvo integrado por diferentes fonotecas, tanto en el ámbito central como estatal, plenamente identificadas en los campos de la investigación, de apoyo educativo, radiofónicas y especializadas, las cuales, lograron conciliar una cédula mínima de datos para la catalogación, que no fue utilizada pues varios de los archivos ejercían sistemas catalográficos desde mucho tiempo atrás; sin

23 Fonoteca del INAH, Archivo histórico.

24 Comunicación personal de René Villanueva durante la presentación de su programa radiofónico *Letra y música en América Latina*, en 1987, al autor de este artículo en la estación 105.5 del IMER.

25 Fonoteca del INAH, Archivo histórico.

embargo, dicha cédula sirvió para reflexionar acerca de la necesidad de homologar los procesos de control de dichos acervos, incluso más allá de la propia descripción documental. Otra actividad importante fue la realización de un diagnóstico de las fonotecas cuyos resultados revelaron la existencia de materiales y su estado de conservación, contenidos, características de los equipos y de los recintos, entre otros.²⁶

En el año 2000, Radio Educación a través de su directora, Lidia Camacho, recupera la propuesta de la fonoteca nacional y propone su creación. A finales del 2006 ocurre un hecho de notable transcendencia, se anuncia la entrega del edificio que albergará a este repositorio y tiempo después se inaugura con la meta fundamental de resguardar las colecciones fonográficas más importantes del país.

Con el devenir del tiempo varios hechos históricos han configurado lo que hoy podemos decir que existe en México, la memoria sonora, entendida como la capacidad de comprender que la sonoridad forma parte sustancial de las culturas; que en ella están depositados valores y formas de ser que dan cuenta de la complejidad de historias, pueblos, comunidades y sociedades integrantes de nuestro país; que los ingredientes físicos de la memoria sonora –voces, lenguas, músicas, paisajes y ambientes sonoros son efímeros, volátiles y frágiles, por lo cual requieren ser contenidos y cuidados en soportes y procesos especiales, con la plena conciencia de que son compendios de saberes, visiones del mundo, emociones, filosofías, momentos, sueños, lenguajes y utopías; que al poder escucharlos nuevamente nos recordarán, quizá, mucho de lo que como humanos somos en este mundo.

Las fonotecas y los archivos fonográficos en México que hoy en día custodian grabaciones realizadas con los enfoques de la antropología, la etnomusicología y la historia no son una mayoría, pero su existencia es significativa. Algunos de ellos sólo recopilan de las fuentes directas y otras además investigan, pero todas realizan

26 Archivo digital del Seminario de Fonotecas.

en mayor o menor medida acciones de conservación, documentación y difusión de tales acervos.

Desde hace algunos años han surgido iniciativas por conformar este tipo de acervos en distintas instituciones estatales, comunidades y organizaciones comunitarias, pero generalmente son depositarias, generan de manera limitada la investigación, el registro y la producción. Aquí se debe hacer hincapié en que la memoria sonora y la conservación de los soportes que la contienen es ineludible; sin embargo, la presencia de la sonoridad de la cultura continúa su curso abundante diverso e impetuoso, su conservación exige asimismo proseguir de manera permanente su registro, análisis y difusión. La memoria sonora del ayer es hoy nuestro presente y también nuestro futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra de México*. México: FCE. 1972.

Brady, Erika. *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*. USA: University Press of Mississippi/Jakson. 1999.

Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. *Catálogo histórico de producciones fonográficas, 1982-2005*. México: DGPI. 2006.

Gamio, Manuel. *La población del Valle de Teotihuacán*. Tomo II, Vol. 2, México: INAH, 1937-1948.

INAH. *Fonoteca del Archivo histórico*. México: INAH. 2001.

Instituto Nacional Indigenista. *Memoria de actividades. 1976-1982*. México: INI. 40.

Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath (Compiladores). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*. México: CEMCA-INI. 1999.

- Keeling, Richard. *A guide to early field recordings (1900-1949) at the Lowie Museum of Anthropology*. USA: University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford. 1991.
- Moedano Navarro, Gabriel. "El folklore como disciplina antropológica". *Tlatoani*. México: ENAH (1963): 37.
- Sellman Nichols, Frances. "Biographie and bibliographie of Walter Jesse Fewkes". *Anthropology Colection Alfred L. Kroeber*. USA, The Library of the University of California, USA: Ulan Press. 2011.
- Simon, Artur. "Introduction". *Das Berliner Phonogramm-Archiv. Sammlugen der traditionellen Musik der Welt. The Berliner Phonogramm-Archive. Collections of Traditional Music of the World. 1900-2000*. Berlín: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. 2000.
- Torres Medina, Violeta. "Origen y desarrollo del Acervo Sonoro de la Subdirección de Documentación de la BNAH". *Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Historia de sus acervos*. México: INAH. 1998.
- Vázquez Valle, Irene. "La música folklórica". en Carlos García Mora (Coordinador), *La antropología en México. Panorama histórico*, (Vol. 4). México: INAH. 1988.

Crónica de un rescate: la música compuesta para cine en México (1956-1979)

SIBYLLE HAYEM

INTRODUCCIÓN

Esta es la crónica de un rescate que busca dirigir un haz de luz dentro de un cuarto olvidado por el tiempo, la historia, la industria cinematográfica y sus propios protagonistas. Un cuarto parecido a la cueva de Alí Babá que todavía no revela sus tesoros pero que poco a poco se abre al mundo gracias a mi terquedad y a los nuevos protagonistas de este proceso.

Un cuarto de eco natural que siempre fue de soledad... un micrófono y una bocina para provocar que un sonido rebote en sus paredes lisas y que, abandonado finalmente, desplazado por técnicas más eficientes terminó así, en un almacén improvisado, al final de un pasillo y lejos de la vista.

Primero, trataré de analizar el por qué de ese abandono a través de una pista forzosamente subjetiva que nos llevará a entender la situación de la cinematografía nacional frente a los avances tecnológicos fundamentales de la época dentro de un contexto internacional. En aquel cuarto que menciono estaba arrumbada, de piso a techo, arruinada, gran parte de la producción musical del cine nacional compuesta a partir de 1956; miles de cintas

magnéticas de diversos formatos grabadas en su mayoría en los Estudios Churubusco.

Luego hablaré de la problemática del rescate frente a diversas administraciones gubernamentales y los retos del obligatorio proceso de digitalización, incomprensido en el México de aquel tiempo.

Compartiré los caminos para poner a salvo, resguardar de manera perenne el acervo y cómo fue que las grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano son patrimonio nacional, consignado en el Programa Memoria del Mundo de la Unesco, desde 2018.

Existen apenas dos o tres ensayos sobre la música en el cine mexicano dignos de una investigación fehaciente.¹ Espero, este ensayo despierte interés en investigadores, musicólogos, estudiantes y amantes de la música en general para empezar un trabajo jamás realizado.

Es importante dar crédito en este trabajo a los ingenieros de sonido de los Estudios Churubusco Azteca S. A., testigos directos de la epopeya del cine nacional con quienes he trabajado y quienes me brindaron información valiosa. En especial, mi más profundo agradecimiento para el ingeniero René Cerón Ruiz. Asimismo, agradezco infinitamente al director general de la Fonoteca Nacional, Pável Granados y al equipo de catalogadores de esa institución, por su apoyo en el rescate, el resguardo y la protección de los soportes.

1 *Miradas al cine mexicano* fue una de mis fuentes, bajo la dirección del doctor Aurelio de los Reyes (2016), donde José María Serralde Ruiz, mi cómplice desde el principio del rescate, escribió por cierto el artículo: “Música, músicos y cine en México, mirada hacia una historia posible”.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

I. El cine sonoro

La historia del cine está sometida a la evolución técnica y económica desde sus inicios. En 1894, Thomas Alva Edison exhibió la película con sonido *Dickson violin*, empleando el sistema Kinetophone de imagen y cilindro de cera que él desarrolló. Ese fue el nacimiento del cine como espectáculo. Fue el punto de partida de cientos de inventos en competencia, de patentes para resolver cómo acompañar las imágenes con sonido sincrónico, y de soluciones ante los problemas de amplificación eléctrica del sonido. Para los investigadores y empresas chicas era imposible lanzarse en la aventura del cine sonoro, ya que las patentes pertenecían a grandes empresas eléctricas, aquellas que también habían desarrollado el telégrafo o el teléfono transatlántico.

Fox había comprado el sistema alemán de sonido sobre la película: El *Movietone* (sonido óptico) y al quedarse sin capital pidió ayuda a la Western Electric. La Warner Bros tampoco tenía suficientes recursos después de haber comprado la sociedad Vitagraph y desarrollar el sistema Vitaphone con el sonido grabado en un disco sincrónico independiente de la imagen. Por otro lado, para la comercialización del cine como espectáculo, el apoyo de los bancos fue decisivo. Rockefeller Bank y Morgan Bank financiaron la comercialización de un arte en plena evolución, en medio de una época de altos riesgos durante 1929, con la exclusividad a la cual se sometieron todos los *majors*: Universal, United Artists, Paramount, Fox, MGM, etcétera.

RCA (Radio Corporation of America) llegó tarde a la repartición. Junto con la General Electric era dueña de patentes e inventos. Recibió el apoyo de la Chase National Bank y compró salas de cine de la Radio Keith Orpheum, (RKO), se vio en la obligación de fundar una casa productora y así se volvió un *trust* al comercializar el sistema Photophone (sonido óptico sobre película). Luego compraría la Victor Talking Machine que procesaba discos para Vitaphone, mejoró de manera significativa la calidad del sistema

óptico con la patente High Fidelity. Así es como en 1957 las películas filmadas en los Estudios Churubusco tuvieron el sello: RCA Victor High Fidelity.

México no se quedó rezagado en la carrera para encontrar un sistema sincrónico imagen/sonido. Los hermanos Rodríguez llegaron de Los Ángeles para tratar de implementar el sonido sincrónico con un sistema óptico corriendo en una grabadora amarrada al motor de la cámara, es decir, un negativo de sonido óptico y un negativo de imagen sincrónico, que no tuvo éxito con los productores ya que el sistema utilizaba demasiada película.

Con el auge del cine sonoro en México y la llamada Época de Oro, se volvió urgente la construcción de un gran estudio que ofreciera un servicio cinematográfico completo: 22 foros para filmación en interiores y exteriores, laboratorio, sala de grabación y edificio para editores. En 1945, los Estudios Churubusco, los más antiguos de América Latina, fueron inaugurados por Emilio Azcárraga en asociación con la RKO y por ende con el sistema de sonido RCA.

Existían otros estudios como los de San Ángel, Tepeyac, CLASA, América y los Stahl, y en 1950 los Estudios Churubusco se fusionaron con los Estudios Azteca para ser adquiridos por el gobierno federal de México. Así nacen los Estudios Churubusco Azteca que siguen funcionando hoy.

Al final del pasillo

La producción cinematográfica era enorme y los Estudios Churubusco se ocupaban todo el año. La pregunta inmediata es entonces ¿dónde quedó la producción musical de las miles de películas rodadas, editadas, musicalizadas, reveladas en este sitio? ¿Por qué no existe ni una cinta?

En 1996, un editor sincrónico alertó a la heredera del maestro Raúl Lavista, célebre y prolijo compositor de la música del cine mexicano. Así llegamos, ella y yo juntas, a los Estudios. Allí estaba “el cuarto”. Al abrir la puerta por primera vez, oscuro, atiborrado de cintas de piso a techo, de latas de película, encimadas, medio abiertas, nos asfixió un fuerte olor a vinagre, ese olor

resultado del síndrome del vinagre que ataca los materiales magnéticos de acetato.

Me acuerdo de los gritos de alegría de Paulina Lavista —Mira, aquí hay una cinta de *Macario*, otra de *La Rosa Blanca*, ésta es de *El esqueleto de la señora Morales* ¿estará *La sombra del caudillo*?

Todo el material sonoro estaba resguardado desde su inicio en 1956 en una bodega anexa a la sala de grabación de los Estudios, la Sala Silvestre Revueltas.

Al enterarse, la familia Lavista me pidió ayuda y logramos, gracias al señor Rafael Tovar y de Teresa, entonces titular titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), de Alejandro Pelayo, director de la Cineteca Nacional, de Alfredo Joskowicz, director de los Estudios Churubusco Azteca S. A. y de José Luis Martínez, titular del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que yo fuera asignada como encargada del acervo. La confianza que me tuvieron se debió a mi trayectoria como sonidista de cine.

Desde finales de los ochenta, la industria cinematográfica operaba una transición paulatina a la era digital. Las cintas digitales en soporte DAT (Digital Audio Tape) reemplazaron las cintas magnéticas. En aquel tiempo fue cuando me tuve que deshacer de mi NAGRA IV.

Al estar a cargo del acervo busqué información preocupada por salvaguardar el material lo mejor posible y tuve que, a partir de ese momento, comenzar una lucha contra contra expresiones como: “¿No ves?, no sirve, hay que tirarlo a la basura”.

Descubrí que desde los años noventa, la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) difundió la información a nivel mundial sobre la precariedad de los archivos cinematográficos por el síndrome del vinagre, para los soportes en triacetato o hidrólisis de la base en los soportes de poliéster. Las instituciones internacionales, preocupadas, empezaron a convocar a la comunidad cinematográfica y a difundir manuales y documentos sobre este problema.

Me fue difícil convencer a los directivos de los Estudios Churubusco que, sobre el proceso de salvaguarda del acervo, además del trabajo de limpieza y catalogación, era imperativo empezar un

proceso de digitalización, la única forma existente para protegerlo ya que las condiciones de almacenamiento eran pésimas.

Fueron meses de negociaciones y de autorización de presupuestos. El sistema más económico y práctico que encontré en aquel tiempo fue el de la empresa Alesis con cintas ADAT (Alesis Digital Audio Tape) de ocho canales, lo cual sugería una solución perfecta: las cintas encontradas eran monoaurales y estos soportes me permitían almacenar una cinta por canal.

Mientras llegaba el equipo de los Estados Unidos, los ingenieros de la Sala Silvestre Revueltas me habilitaron una consola, una reproductora Ampex para recibir cintas de 2400 pies, una grabadora y reproductora para película magnética perforada para el formato de 35 mm y otra para 17.5 mm, formatos en uso en aquella época. Para octubre de 1997, mi laboratorio estaba listo.

Cómo de la nada surgió todo

La montaña de cintas no tenía orden alguno salvo un número de producción que fue mi guía. Cada caja tenía un reporte con el título, fecha, la casa productora y una enumeración de tomas.

El acceso a Internet todavía no era tan común ni obligatorio en todas las oficinas en el país, y las computadoras no eran herramientas de trabajo normalizadas. Sí contaba con el apoyo técnico de los ingenieros, pero, por otro lado, resultaba una tarea casi imposible nombrar los músicos dedicados a la composición para cine. Existían dos fuentes en las cuales pude confiar: una publicación de los Estudios Churubusco con una lista de películas producidas en los estudios con sus respectivos créditos *La fábrica de sueños*,² y la monumental *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera.³

2 Instituto Mexicano de Cinematografía. *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*, (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1985).

3 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

II. La cinta magnética

Uno no es habitualmente consciente de que, hasta el advenimiento de la cinta magnética, la manera de operar en el cine era a ciegas. Los técnicos, tanto el director de fotografía con la cámara y los ingenieros de audio trabajaban con un absoluto conocimiento de sus herramientas. En el caso del sonido, implicaba dominar la sensibilidad de micrófonos y el manejo de planos sonoros en la consola, controlar la grabadora que registraba directamente en el negativo óptico, al igual que el negativo de imagen. Eso significa que, para ver el resultado de una toma, tenían que esperar el revelado en laboratorio. Ante un posible accidente a esa altura siempre se hacía una protección de respaldo en otro negativo. Veremos cómo esta práctica se siguió utilizando a lo largo de los años aún con nueva tecnología.

A manera de resumen, es importante hacer un recuento del desarrollo de la cinta magnética. Las investigaciones sobre grabaciones magnéticas empezaron desde 1878 en Dinamarca. Los alemanes habían desarrollado una tecnología de grabación sobre un alambre magnetizado. En 1935, elaboraron una nueva técnica sobre cinta de celulosa de acetato magnetizando una capa de óxido de hierro. Esas cintas fueron masivamente utilizadas en las películas de propaganda nazi y se descubrieron al final de la guerra por las tropas de los Aliados. Luego de muchas complicaciones y acuerdos entre empresas, a mediados de los años cincuenta en los Estados Unidos, Ampex fabricó las grabadoras, y la empresa 3M (Scotch) las cintas de muy buena calidad.

En este contexto, casi de inmediato, los Estudios Churubusco compraron todo el equipo necesario bajo la supervisión de James L. Fields, quien llegó de los Estados Unidos y formó de inmediato un equipo a su alrededor con Galdino Samperio, alias Cracy, de los Estudios Tepeyac, el ingeniero Enrique Chabolla entre otros.

Los Estudios Churubusco se convirtieron así en el estudio más moderno, con la tecnología más avanzada de toda América Latina.

El hecho de grabar en una cinta magnética representó un cambio drástico en la evolución del sonido, además, significó un ahorro importante de cintas, ya que fue posible borrar las tomas innecesarias pero, sobre todo, reproducir en el instante el material grabado, para valorar la calidad de la toma.

La película no es tan buena pero
la música de fondo es fantástica

La grabación más antigua que descubrí en el cuarto fue de 1956. Hubo una gran emoción de parte de los ingenieros de sonido cuando empecé a revivir las cintas. Más que remontar a un pasado glorioso era también revalorizar el trabajo, el quehacer cotidiano, los conocimientos inherentes a la época, y volver a compartir experiencias con una escucha muy distinta a la original. Desde el principio hubo una gran estupefacción en cuanto a la calidad de la música y a la proeza técnica de la grabación.

Como expliqué anteriormente, a pesar de ser un material magnético, se hacía una protección tanto en película perforada de 35 mm o de 17.5 mm, es decir la mitad, o ya bien en una cinta de $\frac{1}{4}$ de pulgada de carrete abierto de 2400 pies. La película perforada presentaba un mayor deterioro que la cinta, así que el ingeniero Leal, pionero del laboratorio, me recomendó dejar las latas con un algodón empapado de percloroetileno durante una larga temporada para ablandar el soporte.

Este proceso me permitía salvar el contenido en una sola pasada y lograr la digitalización, teniendo presente que el material original no tenía remedio. Las cintas de $\frac{1}{4}$ de pulgada eran muy frágiles y se rompían. Las cintas *leaders*, es decir, los segmentos no grabados al inicio, entre tomas y a veces al final de los materiales, se despegaban, haciendo delicado el trabajo que a menudo avanzaba centímetro por centímetro. Pero, al final, todos esos inconvenientes se olvidaban al escuchar los contenidos.

¿Cómo olvidar la primera cinta que digitalicé? Se trataba de los tambores de la Semana Santa de Calanda para la película *Nazarín* de Luis Buñuel (1958).

Desarrollé un sistema de catalogación, lógico, con múltiples entradas en unos cuadernos, escrito a mano, que siguen eficientes hoy al momento de trabajar con los materiales digitales. Prevalecía la figura de los músicos, así que hice carpetas para cada uno. Conforme avanzaba la cinta, anotaba cada toma, a veces las dotaciones instrumentales y también los intérpretes de los *playbacks*, que explicaré más adelante.

Poco a poco descubrí la obra de los maestros Esperón, Lavista, Guerrero, Díaz Conde y César Carrión.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

III. La relación cine-Estado

El general Porfirio Díaz fue filmado el 14 de agosto 1896 y luego invitado a presenciar las primeras funciones del cinematógrafo. Entendió inmediatamente el papel propagandístico de este medio y le gustaba que lo siguieran y lo filmaran en las “vistas” para difundir su imagen por todas partes.

Desde 1919, durante el gobierno de Venustiano Carranza, existía un sindicato del gremio cinematográfico: La Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo. Luego, con Lázaro Cárdenas se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos en México (UTECEM). Conforme creció la industria cinematográfica, creció el control del Estado.

El Estado puede contar con el cine para la difusión de todos aquellos sentimientos e ideas de unidad y cohesión que, al mismo tiempo que elevan el nivel político y social del pueblo, refuerzan el espíritu nacional (Cámara de Diputados 1947).

La Dirección General de Cinematografía dependía de la Secretaría de Gobernación, es decir la producción, distribución y exhibición de películas nacionales o extranjeras de largo y corto metraje. Hubo que esperar hasta 1983 y la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y su traslado al nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1989, para poner fin a más de cincuenta años de control del Estado.

De un cisma dentro de la UTECM, nace el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Este sindicato incluye todas las ramas del quehacer cinematográfico: editores, escenógrafos, carpinteros, pintores, peluqueros y peinadores, foto fija, etcétera, pero dos nos interesan particularmente: el departamento de mecánicos y eléctricos y la sección IV de los Filarmónicos del STPC que incluye atrillistas y compositores.

Las mismas prerrogativas que condicionaban el acceso al sindicato operaban con los compositores: estar sindicalizado y para eso haber tenido experiencia de composición para cine dentro del sindicato. Una paradoja a través de un edicto presidencial.

Así entendí que los principales compositores sindicalizados eran cinco, y que monopolizaban la creación artística durante toda una época pero se encontraron muchas maneras de transgredir esas medidas.

Las cláusulas sindicales de la sección IV de Filarmónicos eran drásticas, entre otras la obligación de crear una música sinfónica para gran orquesta y al no cumplir, pagar desplazamiento a todos los miembros de la sinfónica que no estuviesen presente.

Bueno, entonces ¿quiénes eran esos compositores de música cinematográfica sinfónica que nadie reconoce, dónde se habían formado y cómo llegaron a la pantalla grande?

La investigación resultaba difícil, todavía lo es, pero con la práctica y transcurso del tiempo me daba cuenta del estilo muy peculiar de cada uno, lo cual me autorizaba a hablar con el autor de la *Historia documental del cine mexicano*, un Emilio García Riera encantado de recibir observaciones.

En ningún momento pretendo hablar de las obras en sí. Mi trabajo constituyó en salvar los contenidos para que los musicólogos

y los investigadores tengan material de estudio; para tratar de volver a dar vida a un eslabón de la vida cultural del país.

Como he comentado, los soportes magnéticos encontrados en el cuarto datan de la llegada de la cinta magnética en los Estudios Churubusco, es decir 1956-1957, lo cual corresponde todavía a la llamada época del “Cine de Oro”.

En casi todos los casos la música de las películas tiene dos vertientes: la música de fondo, sinfónica, grabada sincrónicamente “contra pantalla”, y los *play-backs*.

Los *play-backs* se grababan con anterioridad para ser reproducidos en el set al momento de la filmación. Todos los actores/cantantes de México participaron o porque eran famosos a través de la radio como la XEW, o porque el cine los volvía populares y así podían participar en programas de radio, en teatros, etcétera.

Desde el principio encontré a Pedro Vargas, Lucha Villa, Agustín Lara, los hermanos Valdés, Libertad Lamarque, Lola Beltrán, Luis Aguilar, Cuco Sánchez. La lista es interminable ya que son más de tres mil *play-backs*. Cabe mencionar que los mejores mariachis o tríos acompañaban a los artistas.

Lo más extraordinario es que las grabaciones incluyen todas las tomas hasta llegar al resultado deseado. La riqueza de los comentarios entre toma y toma es única. Pueden ser de risas entre los ejecutantes, los hermanos Valdés y Luis Aguilar, por ejemplo; pueden ser de frustración, como la de Agustín Lara, y en el caso de la música de fondo, los comentarios de los compositores son una buena prueba de que el proceso creativo fue y es arduo para todos. Estos comentarios son una de las características del acervo que demuestra su unicidad.

Frente al nulo interés que entre los directores de los Estudios Churubusco despertaba mi trabajo de arqueóloga de música de cine y de restauradora, se me ocurrió grabar un cassette con lo que consideraba llamativo para tratar de despertar su interés. Pasaron las semanas hasta que un día llegó corriendo el director general, el maestro Alfredo Joskowicz para preguntarme si eso era el acervo; propuso que entonces había que tomar medidas de seguridad porque sí, efectivamente, era un acervo único. Todo siguió igual, no obstante.

Como dije antes, mi hilo conductor se desarrolló en torno a los compositores, con el objetivo de dar coherencia a su creación artística, siempre con la mira a futuros usos de la música ya sea para análisis o difusión.

Uno de los más destacados y quizás el más famoso es el maestro Manuel Esperón (1901-2011). Él compuso más de 900 canciones, trabajó en más de 600 películas. Su obra es fundamental para entender la construcción de la identidad nacional del país.

Raúl Lavista (1913-1980), con una firme formación académica, se dedicó a la composición cinematográfica. Participó en más de 280 filmes que dejaron marcada la historia del cine, tales como *Dos monjes*, *Macario*, *Los resbalosos*, *La sombra del caudillo*, *Santo contra las mujeres vampiro*, *Hasta el viento tiene miedo*, etcétera.

Antonio Díaz Conde (1914-1976) cursó el conservatorio en España, llegó a México en los años 40 y trabajó en más de 250 películas: *Dos corazones y el cielo*, *Las tres coquetonas*, *Tres Romeos y una Julieta* y *Los Sánchez deben morir*.

Sergio Guerrero (1921-2008) tiene una influencia más marcada para las películas urbanas, el jazz, aunque fue también un excelente compositor clásico. Tiene participación en 260 películas, entre ellas: *La nave de los monstruos*, *El cofre del pirata*, *El proceso de las señoras Vivanco* y *El teatro del crimen*.

Gustavo César Carrión (1916-1996) trabajó en todo tipo de películas, más de mil según se dice. Su catálogo incluye la mayoría de las películas de Mario Moreno "Cantinflas", pero también *El violín de Yanco*, *La edad de la inocencia*, y *Cri Cri, el Grillito Cantor*.

Como he dicho anteriormente, a pesar de la cerrazón del sindicato, otros músicos pudieron llegar a componer dentro de la industria como Chucho Zarzosa, con el pretexto de dirigir los *playbacks* en *México lindo y querido*. Hubo también prestanombres. Es famoso el vínculo entre Rodolfo Halffter y Gustavo Pitaluga. Por otro lado, Raúl Lavista invitó a Chico O'Farrill, Sergio Guerrero a Tino Contreras y su trío; Gustavo César Carrión por su parte, invitó a Riz Ortolani. Los ejemplos son muchos.

Mi pregunta fue y sigue siendo ¿cómo es posible que esos compositores que dedicaron su vida a la creación sinfónica sigan

desconocidos y su obra ignorada? Se entiende que, en aquellos tiempos, la música era considerada de fondo, de acompañamiento, pero con la evolución de la industria sonora, el *vinyl*, el CD, en todo el mundo, la música cinematográfica se volvió un género *per se*. Eso no sucedió en México, por ignorancia seguramente, pero sobre todo por desprecio hacia su propia cultura.

Vimos cómo el Estado tenía control sobre la industria cinematográfica y esto está relacionado con el hecho de que la sala de grabación estaba ocupada con un turno matutino y otro vespertino, los atrillistas tenían poco tiempo para compenetrarse con las partituras; muchos trabajaban en la Filarmónica Nacional, como Higinio Ruvalcaba, violín concertino. Se proyectaba la toma seleccionada y se grababa sincrónicamente con la imagen. La buena toma se seleccionaba y se hacía un *transfer* a una película magnética perforada ya sea de 35 mm o de 17.5 mm, mismo formato que el de la imagen, para seguir con el proceso de edición.

Es sabido que el sistema de sonido óptico plasmado en la película, en la copia final proyectada en las salas de cine tiene una limitación, ya que su rango dinámico se limita a 7000 Hz. Los soportes magnéticos utilizados en las sesiones de grabación no tienen esa restricción, por ende, la calidad de cada toma sorprende por la riqueza del espectro sonoro no escuchado antes; ello es otra característica de la unicidad de este acervo.

¿Qué ocurrió con las cintas originales, con todas las tomas? Quedaron relegadas y finalmente olvidadas en el cuarto desocupado al fondo del pasillo.

Los productores estaban despreocupados por esta etapa del proceso fílmico. Ellos esperaban una copia terminada salida del laboratorio. Los compositores no eran dueños de la cinta y más bien se preocupaban por la siguiente entrega.

Así es como se fueron acumulando sin ningún reparo. La industria, mientras tanto, se abría poco a poco al resto de la sociedad. En 1964 se convocó al primer concurso de cine experimental. Paralelamente a unos cuantos músicos de música clásica contemporánea, se dio acceso al gremio, a una nueva generación de compositores: Carlos Jiménez Mabarak, Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez, Lucía Álvarez, Eduardo Mata y Manuel Enríquez.

En 1945 surgió otro cisma dentro del STPC que derivó en la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Sus prerrogativas fueron también muy estrictas: prohibición de hacer largometrajes (por lo tanto, hicieron películas de episodios), confinamiento en los Estudios América, entre otras cosas.

Seguía aislada en mi cuarto sin ventana. Así hasta el año 2000, cuando la industria cinematográfica dio el giro digital, algunos productores privados supieron de mi trabajo con el consecuente interés en rescatar sus propias cintas que ocupaban un espacio innecesario; sus máquinas se habían vuelto obsoletas, las habían descartado y por tanto, no tenían manera de reproducir las cintas en su poder. Los primeros en entregarme su material fueron los hermanos Rodríguez, seguidos de muchos más.

Todas las grabaciones se hicieron en los Estudios América con los mismos compositores que en los Estudios Churubusco, claro está que no había muchos más músicos preparados para componer específicamente para cine, lo cual apoya mi argumento: es un género *per se*.

En este estudio además de los compositores ya citados, uno sobresale, se podría decir monopolizando la creación musical. Se trata de Enrico Cabiati (1916-1972), el único músico oficial del STIC. Es interesante notar que, como era italiano, su música tiene más espectacularidad hollywoodense que nacionalista. Trabajó en alrededor de 280 filmes. También fue prestanombre para la compositora Alicia Urreta.

Mi apreciación ha sido que, en varios casos, las grabaciones de los Estudios América contaban con una dotación instrumental menor y que su calidad dejó mucho que desear.

En 2002, después de haber digitalizado 1 250 películas, en 487 ADAT, lo cual representa haber catalogado 7 000 soportes sonoros en diez carpetas todavía sin apoyo digno y sin una mínima curiosidad institucional, tuve que atender otras prioridades.

Regreso en 2017

Durante 15 años dejé el acervo. Regresé en 2017 gracias al apoyo del titular del IMCINE y del secretario de Cultura federal (Jorge Sánchez y Rafael Tovar y de Teresa, funcionarios a cargo respectivamente). Volví al cuarto del fondo del pasillo.

De nuevo todas las cintas y las latas estaban tiradas en el suelo. El lugar estaba saqueado y había muchos faltantes. Conforme al paso del tiempo, el desinterés era más notorio. Seguía ahí “el montón de basura”, como llamaban a mis cintas con sonrisa irónica.

Mucho menos se podía imaginar contar con un espacio con especificaciones de bóveda cinematográfica en cuanto a estabilización de temperatura y humedad y, en consecuencia, estábamos a un paso de una degradación definitiva. Los nuevos funcionarios con los que me entrevisté ni siquiera querían entender lo que era el síndrome del vinagre.

El ingeniero Cerón se lamenta por la pérdida de las máquinas originales que fueron vendidas a peso por kilo. Hoy en día esas máquinas serían las estrellas de cualquier museo cinematográfico internacional. Me interesa reiterar la importancia del departamento de mecánicos y eléctricos sindicalizados, ubicados en los Estudios Churubusco. Cuando llegó la primera generación de grabadoras 35 mm. los ingenieros Fields y Chabolla tuvieron que hacer adaptaciones, sobre todo en los engranajes. Contaron con el apoyo y destreza única de los mecánicos. Nunca pudieron patentar sus inventos en México, así que se fueron a Los Ángeles (EUA) para hacerlo. La segunda generación de grabadoras 35 mm ya contaba con las mejoras del ingeniero Chabolla. También hicieron intervenciones en las máquinas de 17.5 mm y las de 16 mm cambiando los engranajes para permitir una mejor estabilización de la velocidad de 24 imágenes por segundo, en los sistemas de lectura de material óptico y magnético. Fueron justo esas máquinas, únicas en el mundo, que desaparecieron con el beneplácito de los burócratas en turno.

Qué desolación

Ni siquiera existía todavía un listado de los materiales.

En esta fase de reencuentro con el acervo, Internet había llegado junto con el uso cotidiano de las hojas de cálculo (Excel, por ejemplo). De nuevo me di a la tarea de limpiar, ordenar cada cinta y los estantes cubiertos de polvo. A la par establecí una base de datos tomando en cuenta las recomendaciones de la FIAF en cercana relación con otras instituciones: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Buscaba una cierta coherencia entre ellas.

Hasta la fecha, nunca se había asentado la relación entre títulos, productores, directores, músicos, intérpretes de los *play backs* y sus dotaciones instrumentales. Tampoco se había hecho un conteo de las cintas que consignara el tipo de soporte, longitud, y formato (35 mm, 17.5 mm, 1/4 de pulgada, ADAT).

Durante estos años el proceso de digitalización tampoco había progresado. Todavía 280 películas estaban en espera.

Salvo por unos cuantos colegas, no lograba levantar el mínimo interés institucional, tampoco de la comunidad cinematográfica, como si la música compuesta para cine no existiera; ¡que las películas mexicanas siguieran mudas!

Es cuando me acerqué al Comité Mexicano de Memoria del Mundo de la Unesco y a la Fonoteca Nacional. Gracias a la base de datos logré suscitar interés. En marzo 2018, las grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano fueron declaradas parte de la Memoria del Mundo (México) por la Unesco. Gracias al reconocimiento logré la firma de un convenio entre la Fonoteca Nacional, los Estudios Churubusco Azteca S. A., el IMCINE y la Cineteca Nacional, para el traslado de todos los soportes a la Fonoteca Nacional, lo cual ocurrió en el transcurso del año 2019.

No es una conclusión sino un comienzo

Mientras que en muchos países del mundo existe un real culto a la música específicamente cinematográfica, en México tenemos un

vacío absoluto a pesar de que las obras del maestro Esperón y del maestro Lavista fueron reconocidas en Europa y en los Estados Unidos. No cabe duda que la música de compositores para cine es un fragmento de la historia del país, del inconsciente colectivo y del patrimonio de la nación.

El acervo sonoro conserva todo lo que constituye el auge del cine mexicano analógico. Es el trabajo en conjunto de los artistas, de los ingenieros, de los técnicos, de los músicos, de los intérpretes, de los directores de cine.

El acervo sonoro cinematográfico se preserva en el sistema de gestión y almacenamiento masivo digital de la Fonoteca Nacional, para que pueda ser consultado por estudiantes, especialistas cinematográficos, musicólogos y nostálgicos de la “Época de Oro” del cine mexicano. En este recinto, por fin encontrará su propio espacio en el ámbito cinematográfico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

De los Reyes, Aurelio. *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE. 2016.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara. 1992.

Instituto Mexicano de Cinematografía. *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía. 1985.

Serralde, José María. “Música, músicos y cine en México, mirada hacia una historia posible.” *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE. 2016.

El acervo sonoro de Radio UNAM. Desafíos para su preservación sustentable

MARÍA DEL CARMEN LIMÓN CELORIO
YOLANDA MEDINA DELGADO

El acervo de Radio UNAM contiene una parte invaluable de la memoria cultural de la UNAM, así como momentos importantes de la historia contemporánea de México. Destacan en él programas de varios géneros musicales (música académica histórica, contemporánea, jazz, folclor mexicano y latinoamericano, tango, etc.) además de conciertos de la OFUNAM, series de literatura, de análisis político, de reflexión filosófica, de los más diversos temas que conforman el saber universitario, además de entrevistas con personajes fundamentales de la cultura y la academia, piezas radiofónicas experimentales y una nutrida colección de radioteatros.

La colección consta de dos tipos de acervos:

- El histórico, compuesto por más de 100 mil fonorregistros¹ analógicos y en DAT que datan de 1958 al 2000, en buen estado de conservación, digitalizado en un 60 por ciento con el apoyo de la Fonoteca Nacional.
- El contemporáneo integrado por dos grandes rubros:

1 Por “fonorregistro” nos referimos a programas unitarios producidos por Radio UNAM.

- 40 mil fonorregistros en disco compacto, con producciones de los años 2000 al 2014, 25 por ciento de ellos ingestados en el Sistema Digital de Almacenamiento Masivo o DMSS (Digital Mass Storage System) de la emisora.
- Más de 40 mil fonorregistros de origen digital sin respaldo físico, que datan de 2013 a la fecha.

Al año se incorporan a este acervo alrededor de 4 700 fonorregistros de origen digital, igualmente sin respaldo físico.

La catalogación se realiza a través de un Sistema de Gestión de Media (Media Asset Management) que permite asociar los metadatos a un archivo de audio; se utiliza una ficha técnica elaborada con base en la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos y de The Library Congress Classification (la Clasificación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América), adaptada a las necesidades de Radio UNAM. Con dicho sistema se puede realizar la catalogación de manera presencial o remota vía web, lo que permite un avance mayor a menor costo y facilita la participación de documentalistas especializados en temas variados, cuyas actividades profesionales, condiciones físicas o de salud les impiden trasladarse a las instalaciones de la emisora para realizar la catalogación de manera presencial. Del acervo histórico digitalizado se tienen los metadatos del 25 por ciento; una parte importante de él se ha catalogado con esta estrategia.

En cuanto al acervo contemporáneo, la captura de los metadatos corre a cargo de los productores de los programas en el momento de ingestarlos al sistema; actualmente está catalogado en un 22 por ciento. En general, así se trabaja la preservación² del acervo sonoro de Radio UNAM desde hace más o menos siete años.

2 Entendemos por preservación la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente del patrimonio documental. Comprende la conservación: el conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original y que requiere una intervención técnica mínima (Unesco 2002).

Los problemas principales que hemos enfrentado, como otras tantas radios públicas y universitarias, tiene que ver con aspectos económicos y administrativos.

Revisando la historia de esta institución encontramos que iniciativas importantes para la evolución de diversos procedimientos zozobran cuando se rompe la continuidad administrativa y las personas que trabajaban en ellas abandonan la institución por alguna causa. Un ejemplo, en 2010 se instaló en Radio UNAM el Sistema de Gestión de Media para automatizar las tareas radiofónicas de la emisora, es decir, a partir de ese momento todas las actividades de la gestión de audios, desde su producción hasta su transmisión al aire y su conservación en la Fonoteca Alejandro Gómez Arias de la emisora, se llevarían a cabo a través de ese Sistema. Un grupo de jefes de departamento, coordinados por el entonces director general, desarrollaron los flujos de trabajo necesarios para instaurar esta automatización, empezando por el diseño de los procedimientos para ingestar los materiales en el sistema, desde las cabinas de grabación o transmisión, su distribución hacia las demás áreas de la radiodifusora, el resguardo de las grabaciones, la coordinación entre los operadores y los productores para la incorporación de sus producciones al sistema, hasta la definición de las políticas de publicación de los programas en el repositorio de materiales de la página electrónica. También se estableció que la captura de los metadatos de la producción contemporánea correría a cargo de los productores y no del escaso personal de apoyo, como se hacía anteriormente, con el objeto de enriquecer la catalogación y evitar que la media sin metadatos quedara fuera del DMSS, corriendo el riesgo de perderse. Para ello, se emprendió la sensibilización y capacitación de los productores y se adecuaron los flujos de trabajo para que los de mayor edad, poco avezados en el manejo de la computadora, también pudieran catalogar sus programas.

Tomó más de un año implantar los procedimientos y flujos de trabajo, afinar las políticas, capacitar al personal. La llegada de un nuevo equipo directivo sin actualización en el quehacer radiofónico –lo cual en las radios públicas y universitarias es más común

de lo que uno supone— y sin conocimiento de los procesos de automatización y digitalización, provocó que en pocos meses se retrasara notablemente la catalogación de varias series, se desdibujaran las estrategias de trabajo, se pasaran por alto las políticas de publicación de materiales en la página electrónica de la emisora, etcétera. Esta situación puso en evidencia la fragilidad de la instauración de procesos como estos, que aún son muy especializados, y la apremiante necesidad de consolidarlos.

El retraso en la recepción de los recursos económicos agravó la situación. Si bien la UNAM ha destinado una generosa aportación económica a la automatización y modernización de su radio, que incluye la preservación del acervo, los recursos para llevar a cabo estas tareas siempre se han solicitado de manera esporádica y extraordinaria, lo que conlleva el riesgo de que no se disponga de recursos suficientes al momento de requerirlos o no se asignen de manera oportuna, con el consecuente retraso en los pagos de los servicios de soporte y mantenimiento, las actualizaciones o compra de licencias de *software*, la adquisición de *hardware*, etc. Si esto sucede el sistema comienza a fallar provocando desde retrasos en la disponibilidad de audios para la producción o la transmisión cotidianas, el rezago en la captura de los metadatos del acervo histórico, en gastos no programados y se podría llegar hasta la falta de acceso total al archivo, de manera temporal o permanente. Eso significaría, en el peor de los casos, una pérdida dramática de fonorregistros digitalizados, particularmente los de origen digital, así como de la inversión económica y los esfuerzos humanos que conlleva la instauración de todo este proceso. Nos hemos familiarizado con las tecnologías digitales, nos hemos acostumbrado a sus beneficios. pero parece que aún no nos habituamos a sus costos ni al ritmo de actualización que exige su operación óptima.

Este escollo no es nuevo. Desde 2003, la Unesco alertaba sobre la fragilidad del patrimonio digital, particularmente el de origen digital, y el peligro de su desaparición, entre otros factores, por el

alto costo que representa su preservación sustentable³ y por la lentitud de los gobiernos para elaborar estrategias eficaces de conservación. Es urgente que todos los involucrados en la producción y el resguardo de los materiales digitales de origen cobren conciencia cabal de su volatilidad y mejoren sus habilidades técnicas para asegurar su preservación. Es deseable que desde la escuela se sensibilice a los jóvenes acerca de la fragilidad de los documentos digitales nativos y se les prepare para su resguardo, que se siembre en ellos la cultura de la preservación sustentable de este tipo de documentos, que forman parte de una tecnología cada vez más familiar para ellos.

Un acicate para implantar prácticas de preservación sustentable en la radio es la propia demanda del público que sabe que puede escuchar los programas de su preferencia no sólo en su transmisión al aire sino también en repositorios digitales en los que espera encontrarlos y descargarlos con la mayor inmediatez. En el caso de Radio UNAM, dichos repositorios también son de gran utilidad para diversos investigadores y estudiosos, pues gracias a ellos tienen acceso a una amplia gama de producciones de la radio universitaria para sus trabajos académicos.

Ahora bien, ¿cómo salvaguardar de manera sustentable la invaluable colección de esta radiodifusora y sortear de la mejor manera los obstáculos administrativos y económicos? Es imposible garantizar la continuidad del personal especializado en ciertos procesos, así que hemos buscado posibles soluciones en el ámbito administrativo. Para proteger la preservación sustentable del acervo de Radio UNAM proponemos estas acciones:

- El primer paso es sensibilizar a las autoridades administrativas acerca de la fragilidad de este patrimonio universitario, así como, de la importancia de su conservación por sus valores culturales, científicos, históricos, institucionales, y a

3 Preservación sustentable, es decir, que los archivos sonoros estén conservados y disponibles para la consulta de nuevas generaciones (Rodríguez 2017).

partir de ello, construir en conjunto el proyecto presupuestal más conveniente que incorpore el gasto de operación del Sistema de Gestión de Audios al presupuesto regular de la emisora.

- En un segundo paso, a partir de la programación anual del presupuesto destinado a la preservación es importante fortalecer la planeación y la administración del gasto, y si la normatividad presupuestal de la institución lo permite, realizar proyecciones presupuestales a cinco o diez años de acuerdo con la expectativa de vida del *hardware*, para asegurar su funcionamiento a lo largo del ciclo completo. Con planeación y presupuestos programados no sólo se racionalizaría el gasto, sino que, incluso, se puede llegar a abatir costos.
- También es fundamental etiquetar el recurso para asegurar su aplicación en las actividades de automatización y digitalización.
- Sugerimos incorporar indicadores que permitan vigilar y evaluar el cumplimiento de estas responsabilidades.
- Es imprescindible revisar y actualizar los flujos de trabajo periódicamente, incorporarlos en los manuales de procedimientos, en reglamentos internos de trabajo y fortalecer su implantación en la operación cotidiana de los procesos de producción, transmisión y conservación para evitar, entre otras cosas, la pérdida de fonorregistros de origen digital por el manejo inadecuado de los equipos o el descuido de los procedimientos.
- Es imperioso establecer estrategias para proteger los archivos digitales nativos. Paralelamente, sensibilizar a todo el personal de la emisora, de todos los niveles, acerca de la fragilidad de tales archivos y compartirles documentos como la “Carta sobre la preservación del patrimonio digital de la Unesco”, entre otras actividades de capacitación y actualización.
- En el terreno técnico, hasta hoy continuamos trabajando con el original Sistema de Gestión de Media que nos ofre-

ce los desarrollos necesarios para atender las necesidades de Radio UNAM, que gestiona la producción, transmisión, conservación, preservación –incluida la catalogación– y la difusión de audios por Internet, *podcast* y bajo demanda. Hasta ahora nuestro Sistema Digital de Almacenamiento Masivo (DMSS) se basa en sistemas de discos duros y cintas LTO versión 5, los cuales se encuentran en un ambiente controlado de temperatura y humedad. En 2018 se gestionó un recurso extraordinario, gracias al cual estamos ahora en proceso de actualización del *software* y el *hardware* que nos permitirá mantener la compatibilidad con las nuevas tecnologías que se incorporan constantemente al mercado. Para administrar y conservar de forma más eficiente el acervo, la nueva infraestructura contará con sistemas de almacenamiento masivo de última generación, especializados y configurados en alta disponibilidad: el sistema de almacenamiento *on line* estará basado en discos duros de alta velocidad para los archivos que requieren acceso inmediato (producción y transmisión), y el sistema de almacenamiento NEAR LINE, basado en cintas LTO 8 de mayor capacidad para preservar el acervo histórico. Será nuestra Fonoteca Digital, cuyos archivos podrán ser consultados y difundidos en cualquier tipo de plataforma. Finalmente, para contar con el mejor resguardo, la Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de la Información y la Comunicación (DGTIC) incorporará el acervo de Radio UNAM a la Bóveda Digital de la UNAM.

Desde sus soportes físicos hasta su contenido, esta colección radiofónica, iniciada hace más de 60 años, es parte invaluable de la memoria de México y del mundo. Por ello, queremos aplicar de la mejor manera los recursos de la Universidad y preservarla para las generaciones presentes y futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Edmondson, Ray. "Memoria del mundo. Directrices para la salvaguarda del patrimonio documental. 2002". *Unesco* (sitio web). 2017. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125637_spa.
- Hoog, Emmanuel. *¿Guardar todo? Los dilemas de la memoria en la Edad Mediática*. México: Radio Educación. 2005.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. "Preludio a los archivos digitales sustentables como medios para conservar y dar acceso a los sonidos e imágenes para las generaciones del futuro". En *Archivos digitales sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*, coordinado por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez, 1-10. México: UNAM. 2017.
- Unesco. "Carta sobre la preservación del patrimonio digital. 2003". *Unesco* (sitio web), 2017. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Un tejido de memoria audiovisual. Preguntas hacia un archivo participativo

MARÍA ÁLVAREZ MALVIDO
DANIELA PARRA HINOJOSA

INTRODUCCIÓN

Pensar al archivo como un tejido nos invita a imaginarlo continuo y visible, con una vida cargada de símbolos, colores y sonidos, como lo es la memoria comunitaria. El tejido se convierte en un lente para entender la preservación del patrimonio audiovisual que se encuentra en las comunidades indígenas y sus prácticas cotidianas, registradas también en el video, el audio y los textos que las registran y recrean. ¿Cómo podemos imaginar de manera colectiva un archivo audiovisual que reconozca los mecanismos de memoria comunitaria ya existentes dentro de los territorios? ¿Cómo responder, desde el uso de la tecnología, a la necesidad de continuar hilando el pasado con el presente? El diálogo entre comunicadores y productores indígenas que han hecho de las cámaras y el micrófono una herramienta de representación, de memoria y de comunicación comunitaria son el punto de partida para imaginar una plataforma de archivo participativo al que se puede acceder a través de diferentes herramientas, como una infraestructura común de redes inalámbricas que llamamos “Intranets comunitarias”.

HILOS Y MEMORIA

Tejer, como recordar, es un acto que trasciende el tiempo y el espacio para revivir la memoria comunitaria, aquella que sólo existe cuando se comparte. Así lo han demostrado los pueblos indígenas del mundo. Entre hilos y colores, reviven y entretejen el conocimiento milenario en estrecha relación con la tierra. El tejido son aquellas figuras y símbolos que hablan de sonidos, sabores, cantos, cerros y bosques en los que se preserva la memoria, pero no como algo que se guarda y se esconde, sino como una manifestación cotidiana que posibilita hilar el pasado con el presente.

Para el pueblo Nasa, habitantes de las montañas del Cauca en Colombia, la espiritualidad es el fundamento de vida para estar en relación y diálogo con las energías de la naturaleza. Esa espiritualidad “[...] se ha codificado en el lenguaje simbólico de las figuras como conocimiento empírico propio, en donde se manifiesta el estudio de la naturaleza, el cosmos, el tejido, el saber ancestral planteadas como ciencias propias” (Piñacué y Tumbo 2017, 5). Los símbolos hablan, y así orientan como “[...] normas que se establecieron como principio de vida, para que milenariamente el conocimiento propio se transmitiera como ley de origen, que sustenta la vida como un gran tejido de conocimiento” (Piñacué y Tumbo 2017, 5).

De esta forma, tejer se percibe como una acción sagrada, una que escucha, recuerda y revive el conocimiento que habita en sus símbolos; es orientar y preservar la vida cultural en nuestra madre tierra. Y ahí, entre hilos, el pueblo Nasa resguarda también los sonidos y colores de la memoria y de la vida comunitaria:

Los sonidos son lenguajes de la naturaleza, por eso es indispensable saber escucharla. Los colores son los sonidos de la naturaleza que generan vida, por ende, una reacción, unas formas y energías. Por eso todos y cada uno de los colores tienen significados conectados con la vida nasa en la tierra. Los sonidos dan origen a los colores, y ellos a su vez generan vida en el espacio. La vida tiene diversidad de tonalidades tonalidades, de colores, depende de la

de la acción que estemos tejiendo, el momento que vivamos, el territorio donde permanezcamos y transitemos. Los sonidos generan diversas tonalidades [...] son místicos, porque son lenguajes únicos que permiten entender la naturaleza y la vida, por tanto, no es posible vivir sin ellos, son místicos porque permanecen a través del espacio y tiempo, son el lenguaje de los vientos para sembrar vida (Piñacué y Tumbo 2017, 37).

Así, los sonidos codificados en tejidos de montañas, ríos, animales, sombreros y pictogramas de los textiles nasa que están presentes en la vida comunitaria, se preservan entre hilos cargados de memoria y se enraízan con el territorio del pasado, del presente y del futuro, reviviendo los fundamentos de vida en relación con la naturaleza.

Como explica Mariana Rivera (2017), el acto de tejer es también un proceso de compartir y preservar, y así lo han nombrado los pueblos en sus diferentes lenguas. Por ejemplo, Davis Wade (2004) explica que los kogis, en Colombia, “[...] se refieren a sus ires y venires como tejidos. Los pensamientos de las personas son como hebras. El acto de tejer es el acto de pensar. La tela que tejen y la ropa que llevan se convierte en sus pensamientos” (citado en Rivera 2017, 58). La palabra bordar en teenek se le denomina *dhuchely*, que quiere decir escribir. Las tejedoras amuzgas de Guerrero hablan de tejer y escribir como sinónimos: “[...] cuando ellas dicen ‘estoy tejiendo’ es lo mismo que ‘estoy escribiendo sobre el telar’ que literalmente se dice *Cuilal’ jeu Nacjoo’ jnom*, donde la palabra *jnom* significa tejer. Es decir que la palabra y el pensamiento son tejidos y plasmados a través de los hilos” (Rivera 2017, 36).

El textil es entonces, un conjunto de líneas que puede concebirse como un texto, “[...] se asocian a una identidad, y se pueden interpretar incluso las relaciones sociales que se establecen a partir de las prendas que se usan, las que se regalan, las que se intercambian, las que se prohíben, en resumen, la ropa es portadora de significados, revolucionando así, la memoria de los pueblos que las producen” (Rivera 2017, 34). O como explica Mónica Parra, “[...] son estas muestras que trascienden en muchos niveles

a su funcionalidad y son parte inherente de las comunidades que los producen. Son símbolos materializados, cardados, hilados, teñidos, bordados y tejidos en prendas y ornamentos, y al mismo tiempo son prácticas ritualizadas con sus propios gestos y acciones” (Parra 2008, 34).

Entender la memoria comunitaria desde los tejidos, que también son rituales, fiestas, sonidos y colores en estrecha relación con el territorio y la naturaleza, nos permite entender los mecanismos con los que los pueblos indígenas han resistido y persistido para recordar y defender la diversidad cultural que enriquece al mundo. Son mecanismos para preservar su patrimonio material e inmaterial, desde símbolos presentes en la vida cotidiana que se portan, se observan y viven, hasta acervos disponibles para mirar y escuchar.

¿Cómo imaginar entonces la preservación del patrimonio audiovisual que se encuentra en las comunidades en otras formas como el video, el audio y los textos? ¿Cómo podemos imaginar en colectivo un archivo audiovisual que reconozca los mecanismos de memoria comunitaria ya existentes dentro de cada territorio? ¿Cómo responder, desde el uso de la tecnología, a las necesidades de continuar hilando el pasado con el presente?

Estas son algunas de las preguntas que nos formulamos al soñar en colectivo un archivo participativo en el que pueda entretenerse la memoria audiovisual de los pueblos, así como se miran y se sienten los hilos de colores que se tejen en las comunidades. Un archivo en el que puedan hilvanarse los procesos de producción y creación de contenidos indígenas, en donde preservar no signifique guardar sino compartir, tanto a las mismas comunidades con la disposición a mirar y a escuchar, como a la sociedad en general, con el derecho a acceder a un espectro mediático diverso y plural.

UNA MEMORIA AUDIOVISUAL VIVA

Escuchar y entender la relación del tejido con la memoria implica encontrarla en su lugar central y presente: en la vida comunitaria.

Una memoria viva que no sólo se narra, sino que se vive y se recuerda en los diferentes espacios y prácticas comunitarias. Así lo han visualizado y practicado también comunicadores y productores indígenas, que han hecho de la cámara y el micrófono aliados para recordar, crear y re-crear.

Juan José García hizo de la cámara una aliada desde los 90 en Guelatao de Juárez, comunidad zapoteca en la sierra norte de Oaxaca. Es miembro de Ojo de Agua Comunicación,¹ una organización que ha acompañado diferentes procesos de comunicación y producción audiovisual comunitaria, y que cuenta con un archivo audiovisual que alberga décadas de filmación. En una entrevista realizada en 2018, Juan José menciona que la memoria en el modo comunal de vivir, no se encuentra en ningún lugar escrito o en diferentes cabezas, “[...] sino que es un conjunto de símbolos, lugares, palabras, situaciones, y en todo eso están incluidas las personas. La memoria en un medio comunitario, tiene que ver con los sonidos, tiene que ver con las imágenes, con los nombres de los lugares y por qué esos lugares tienen ese nombre” (García 2018).

Esa memoria, cuenta Juan José en la misma entrevista, se conserva a partir de la oralidad y la imagen, del sentirse en un lugar, de hablarla, de estar:

La memoria se encuentra fundamentalmente en el modo de conversar, de platicar y de transferir esos saberes. Puede ser en la lengua propia, que es lo más rico y representativo, pero puede ser también en castellano mientras compartes un modo comunal de vivir. Es un disco particionado, o muchos discos, y en cada uno está un pedacito de memoria. No hay una memoria única, sino que se conforma con todos. En el momento en que se platica y lo muestras a la comunidad, aflora la memoria, las anécdotas, más conversación, se complementan y se enriquecen (García 2018).

1 <http://ojodeaguacomunicacion.org/>.

Desde esta concepción de la memoria, hilvanada con la vida comunal, Ojo de Agua ha trabajado lo últimos años en digitalizar el archivo análogo de diversas comunidades, algunas con las que ha colaborado desde la producción y formación, hasta la preservación del contenido. En colaboración con otras instituciones y organizaciones, utiliza un principio de catalogación que puede homologarse con el catálogo de la Filmoteca de la UNAM, en busca de un lenguaje común al que puedan acceder diferentes personas.

En Guelatao, desde hace más de dos décadas suena la radio comunitaria Estéreo Comunal. Como parte de un largo proceso de comunicación propia, hace más de tres años, junto con la inauguración del Cine Too² (la primera sala de cine indígena del país), jóvenes de la comunidad conformaron el colectivo Agenda Guelatao para hacer el registro audiovisual y transmisión en vivo en redes sociales de los eventos importantes para la comunidad, como partidos de basquetbol, conciertos y fiestas, entre otras actividades.

Luna Marán es cineasta de esta comunidad zapoteca. Junto con estos proyectos, impulsó la creación del Campamento Audiovisual Itinerante (CAI)³ que, desde hace ocho años, recibe a jóvenes de las comunidades de la Sierra Norte y de otros estados del país para aprender de diferentes artistas a crear, a producir, y a pensar el cine desde una mirada y un proceso comunitario. Luna explica la memoria como un quehacer cotidiano que se expresa en la oralidad o en las actividades que implican momentos de recuento como las asambleas comunitarias, así como en expresiones artísticas como la danza, las historias y los medios de comunicación.

A través del CAI, ocho generaciones de jóvenes han tomado las cámaras para producir las historias que ellos y ellas mismas escriben en animaciones o cortometrajes. Estas producciones recrean la memoria desde la mirada de la juventud, y son vistas por su misma comunidad. En una entrevista realizada en 2018, Luna Marán señala al cine como un espejo, “esa necesidad de saber cómo somos y cómo miramos y cómo queremos, cómo nos

2 <http://cinetoo.org/>.

3 <http://www.campamentoaudiovisual.org/>.

comportamos, qué hicimos mal. Es esa su función, de espejo” (Marán 2018).

El registro audiovisual como espejo, producido y visto por la misma comunidad, rebasa la mirada y alcanza un tema más profundo de representación, de identidad. Cuando la gente se ve retratada desde un lugar de dignidad, explica Luna, es cuando el espejo no tiene una deformación y tiene buena luz que permite reflejarse claramente, sin deformaciones, dando una sensación de alivio:

Creo en ese poder que tienen las historias de hacernos, de construir nuestras identidades y de amargarnos y deprimirnos también. Para mí un tema muy fuerte es el tema del amor y de los sentimientos. Todo está narrado desde el occidente y somos una generación que creció no sólo con la música, sino con el cine romántico occidental. Entonces tenemos una esquizofrénica emocional muy fuerte, porque nuestros padres y nuestros abuelos quisieron y amaron de una manera muy distinta a la de nosotros, que crecimos viendo la televisión. Entonces son caminos que van por otros lados, y es muy fuerte que sintamos ausencias o defectos que no tienen que ver con nuestra cultura, pues tienen que ver con una concepción de cómo son las cosas en otro universo (Entrevista a Marán 2018).

Por eso las producciones creadas desde y por la comunidad han sido un medio fundamental en la construcción de narrativas propias. Su difusión permite expresar los sentires y vivires de diferentes contextos, recordar y reconocer la diversidad cultural que no se encuentra en los contenidos hegemónicos de los medios de comunicación masiva. Por ello, estos espejos para ser vistos tienen que crear los caminos para difundirse y compartirse entre las comunidades.

UN ARCHIVO PARA COMPARTIR

¿Qué significa entonces un archivo de producciones audiovisuales locales que narren a la comunidad desde su propia mirada

y escucha? ¿Por qué y para qué conservar las producciones que se hicieron, que se hacen y que se harán? ¿Cómo regresan a la comunidad?

Juan José García, desde su larga experiencia como productor y partícipe en el proceso de digitalización de contenidos de otras comunidades, cuenta que el archivo busca vincular a las generaciones presentes con las generaciones que ya pasaron. Se trata de una provocación para indagar su historia, cultura y manera de ser y estar en el mundo, que puedan saber de dónde vienen, imaginarse qué son y qué no han dejado de ser:

Lo primero para hacer un archivo es sentir la provocación de hacerlo. Encontrar a quienes crearon algunos archivos abandonados que se van encontrando. Ir rastreando el origen de las producciones. Tendría entonces que ser un archivo consultable porque de nada sirve tener imágenes del pasado si no va a ser usado. Es para que se ponga al servicio de las personas, de las comunidades. Y que lo usen como quieran. La comunidad puede hacer sus videos con eso, los jóvenes pueden ir recreando sus historias con esas imágenes, de las pocas que hay registradas (Entrevista a García 2018).

Luna Marán es parte de esa generación de Guelatao que creció con las producciones que realizó la generación de Juan José. Para Marán, el archivo se piensa como un acceso, más que un resguardo:

Creo que la palabra archivo tiene un pecado, porque se ha pensado como de archivar, como de algo que se ordena y se guarda. Ahí hay un gran reto en dejar de plantearnos el archivo y el archivar, más ahora con las posibilidades que nos da la tecnología para construir plataformas que permitan la consulta más fácil para ver las películas. Las producciones se hacen para que se vean. Tú no grabas para guardarlo, grabas para verlo y que sea visto. El ver está implícito. Es como la comida, tú no preparas comida para que no se coma (Entrevista a Marán 2008).

¿Cómo imaginar entonces un archivo participativo en donde el contenido producido tenga un espacio para compartirse dentro de las comunidades y entre ellas? ¿Cómo tendría que ser? ¿Cómo se accedería?

En la sierra mixe, montañas vecinas a las que rodean Guelatao, la experiencia de Tv Tamix⁴ en Tamazulápam, ya ha recorrido un largo camino de archivo desde hace más de 20 años, como una respuesta al deseo de preservar y compartir material producido de manera local, además de enfrentarse a la degradación de material original como problema urgente. La experiencia de archivo de Tamazulápam continúa buscando formas de compartir y difundir el contenido que ha albergado desde hace tiempo, haciendo del archivo un espacio de memoria que revive en cada reproducción, pero que implica diferentes formas de gestionarlo al tratarse de diversos materiales.

Para Erica Worthman, quien ha acompañado este proceso en los últimos años, “[...] un archivo en línea, diseñado y controlado por miembros de la comunidad, lograría aquello que Radio y Video Tamix intenta hacer: sacarlo de su espacio personal, regresarlo y prevenir que el trabajo sea olvidado, que muera en el silencio” (Worthman 2016, 241).

Guelatao y Tamazulápam son solo dos ejemplos de los diferentes procesos de producción y acervo audiovisual que se construyen desde las montañas de Oaxaca, pero son muchas más las comunidades que, desde sus contextos geográficos y culturales, han tomado la tecnología como herramienta para narrarse, preservar y difundir el contenido que continúan creando y recreando. El reto está en imaginar y crear un espacio digital para tejer los procesos que ya preservan la memoria audiovisual desde diferentes lugares.

4 <https://www.facebook.com/Tamixmultimedios/>.

HACIA UNA PLATAFORMA PARTICIPATIVA

Desde Redes por la Diversidad, Equidad y Sustentabilidad A. C. (REDES A. C.),⁵ y de la mano de otras radios comunitarias y organizaciones que acompañan procesos de comunicación indígena, también soñamos ese archivo del que hablan Erica desde su experiencia en Tv Tamix, Luna desde el CAI y Juan José desde Ojo de Agua Comunicación. Un archivo donde se encuentre la memoria audiovisual de las comunidades que hacen del micrófono y la cámara una herramienta comunitaria para narrar y recordar.

Hemos imaginado un sistema de contenidos que reúna las diversas producciones que hoy se encuentran guardadas en diferentes archivos comunitarios, de organizaciones, radios comunitarias, proyectos audiovisuales locales o de instituciones como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). Un archivo accesible y dinámico que albergue y genere acceso a la pluralidad de contenidos que existen, pero que no se ven en los medios comerciales. Un espacio digital común que, desde los términos y condiciones que establezcan las comunidades, se puedan preservar y compartir las memorias e historias que se siembran desde diferentes territorios.

En este sueño compartido conocimos la posibilidad de crear intranets comunitarias. Una Intranet comunitaria es “[...] un repositorio local de contenidos que funciona como portal cautivo previo al acceso de una red de Internet o de manera independiente, por lo que puede funcionar con o sin acceso a Internet. Asimismo, almacena contenidos locales y materiales que son relevantes y pertinentes para cada comunidad” (Parra y Baca 2020, 15).

Nuestro primer acercamiento fue a la Intranet Yaj’noptik del Colectivo Ik’ ta K’op⁶ (“Palabra en el Viento”) en la comunidad tsel’tal de Abasolo, Chiapas. El grupo de jóvenes construyó una red inalámbrica que, a través de Wi-Fi, da acceso a la población al contenido almacenado en un servidor local. Esta intranet comunitaria

5 <https://www.redesac.org.mx/>.

6 <https://www.facebook.com/colectivoioktakop/>.

es abierta, gratuita y cuenta con más de cinco mil contenidos en tseltal y español. Con la inspiración de la intranet como una herramienta para hacer accesibles los contenidos audiovisuales de los pueblos, comenzamos un proceso de investigación-acción para mirar cómo esta idea podría responder a las necesidades de diferentes procesos con los que ya colaborábamos en diferentes territorios.

Desde entonces, este camino de preguntas ha sido compartido con procesos de comunicación y autonomía como los de la comunidad ayuuik de Santa María Tlahuitoltepec y la comunidad zapoteca de Santa María Yaviche, en Oaxaca; Guadalupe Ocotán, comunidad wixárika en Nayarit, y la misma comunidad de Abasolo, en acompañamiento a su proceso comunitario. Después se sumaron otros actores como Xamoneta Colectivo de Cherán, Michoacán y la Universidad Toltekeyot en colaboración con la comunidad de San Antonio Rayón y la Unión de Cooperativas Tosepan en Cuetzalan, Puebla.

Así como ha ocurrido con la radio y el cine comunitario, el impulso de las Intranets comunitarias responde a los procesos de autonomía de las comunidades, que a su vez se tejen con procesos de autonomía tecnológica donde las mismas comunidades operan y deciden sobre la infraestructura de comunicación y acceso a contenidos. Si bien se trata de un proyecto en sus primeros pasos, este planteamiento nos obliga a repensar la idea del archivo y de la preservación audiovisual, a generar el diálogo necesario para imaginarlo en colectivo, para entender desde las voces de los pueblos indígenas el por qué y el para qué de la producción, preservación y difusión de sus contenidos locales. Pensar el archivo como un tejido, nos invita a imaginarlo vivo, continuo y visible, cargado de símbolos, colores y sonidos, como es la memoria comunitaria.

BIBLIOGRAFÍA

García, Juan José. 2018, Entrevista de María Álvarez M. 3 de diciembre de 2018, Oaxaca, México.

- Marán, Luna. 2018, Entrevista de María Álvarez M. 4 de diciembre de 2018, Oaxaca, México.
- Olalde, Katia. 2016. *Bordando por la paz y la memoria en México: Marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la 'guerra contra el narcotráfico' (2010-2014)*. (Tesis doctoral). México: UNAM.
- Parra, Mónica. 2018. *Proyecto MadejandoLA, Una textilteca digital de resistencias silenciosas: Narrativas multimedia sobre los textiles artesanales de América Latina*. (Tesis de Maestría). México: UNAM.
- Parra, Daniela y Carlos Baca. 2020. *¿Y si repensamos las tecnologías para la comunicación? Propuestas metodológicas para diseñar e implementar proyectos de comunicación comunitaria*. México: REDES A. C. <https://www.redesac.org.mx/publicaciones>
- Piñacué, A. y Tumbo, J. 2017. *Wejxa uuskwewe'sx. Origen de la vida Nasa*. Colombia: Semillero de Investigación Pedagógica Kiwe' Uma'.
- Rivera, Mariana. 2017. *Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles entre tejedoras amuzgas en el Estado de Guerrero y tejedoras por la memoria en Colombia*. (Tesis doctoral). México: UAM-I.
- Wade, Davis. 2004. *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Wortham, Erica. 2016. "Valor y materialidad efímera: medios indígenas y futuros digitales. En Magallanes, C. y Ramos, J. (Coords.). *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. México: UIA Puebla/CIESPAL.

Logros y retos del Repositorio Digital en Audio del proyecto Poética Sonora MX a cuatro años de su creación

AURELIO MEZA VALDEZ
SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

PoéticaSonora MX es un grupo de investigación fundado en 2016. Está integrado tanto por académicos y por estudiantes de grado y de posgrado, en su mayoría con una formación en Letras.¹ Dicho grupo, de carácter independiente,² ha tenido como objetivo investigar de manera sistemática las prácticas artísticas relacionadas con la voz extendida en el ámbito poético y sonoro en México. Entre estas prácticas hay unas que cuentan con

-
- 1 De los catorce participantes con los que ha contado el grupo, siguen activamente vinculados once: dos estudiantes de doctorado, tres de maestría (de la UNAM con sus sedes en la CDMX y Morelia, así como de la UAM y de la Universidad de Concordia), y seis que en su mayoría se incorporaron al proyecto como pasantes, o realizando su servicio social para cumplir con el requisito exigido por la licenciatura en la UNAM. Independientemente de que la especialidad que muchos comparten es la de letras, hay quienes realizan su posgrado en antropología o en composición musical.
 - 2 Entre las instituciones que parcialmente han apoyado el proyecto al abrirnos sus archivos y al dar apoyos logísticos puntuales están la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Concordia en Canadá, el proyecto Hexagram, así como instituciones nacionales como Fonoteca Nacional, el Laboratorio Arte Alameda, el Ex Teresa Arte Actual, entre otras.

cierta trayectoria, al remontarse sus registros sonoros a la primera mitad del siglo XX, mientras que otras son más recientes y emergentes. No obstante, lo que todas ellas tienen en común es que se siguen considerando en mayor o menor medida experimentales. Tal es el caso de la poesía sonora, el radioarte, la exploración de voces expandidas y el arte sonoro, a los que se suman algunos géneros orales que han gozado de una creciente popularidad, como el rap, el *hip hop* y otras formas del *spoken word*. En este capítulo se sintetizan las experiencias del grupo de PoéticaSonora MX en las diversas etapas de consolidación del proyecto, con el fin de ilustrar los retos y disyuntivas que se nos han planteado para la creación de un Repositorio Digital en Audio (RDA) que pudiera albergar estas expresiones.

Dado que se trata de materiales todavía ampliamente considerados como marginales, el proyecto contempló como una de sus tareas la de socializar estos temas, contribuyendo a visibilizarlos en lo artístico y lo académico –mediante actividades presenciales, como intervenciones artísticas, conferencias, encuentros y talleres, todos ellos realizados en foros tanto institucionales como alternativos–, al igual que a través de una plataforma en red que fuera apta para la recopilación y el estudio de documentos sonoros en forma digital (nos referimos al RDA). El proyecto se convirtió, así, en un nodo articulador que ha buscado impulsar el diálogo entre diferentes agentes, instancias e instituciones encargadas en fomentar este tipo de prácticas, al tiempo que ha ayudado a formar y ampliar públicos interesados en dichas prácticas, con especial atención a las formas en las que éstas se decodifican, adquiriendo legibilidad, al igual que sus maneras de ser escuchadas. Consecuentemente, PoéticaSonora MX se ha ocupado en desarrollar y ofrecer herramientas teórico-metodológicas que enriquezcan tanto la consulta como el análisis, permitiendo una aproximación más precisa y sistematizada a las obras, entre otras cosas a partir de la elaboración de metadatos.

Desde sus inicios, se ha sido consciente de que el proyecto atiende a la memoria sonora (en su dimensión material e inmaterial), al rastrear las múltiples trayectorias que han tenido estas

prácticas, y al darles salida en la escucha contemporánea que no deja de ser igualmente diversa y variada. Entre las primeras tareas estuvo el mapeo, así como la investigación de campo, que ayudaron para ubicar y establecer la gama de formas y géneros que integrarían el repositorio, en un lapso que abarcara desde mediados del siglo XX –considerando que es en esa época en la que surgieron las primeras ediciones de poesía en voz alta– a la fecha.

En cuanto al mapeo, las fuentes de información que sirvieron a dicho propósito partieron de establecer las formas de circulación y difusión que han tenido estas expresiones vocales y sonoras, tanto a partir de actividades culturales como de festivales y encuentros de artistas, ubicando asimismo las sedes que las han auspiciado e impulsado; de igual forma, sirvieron de referencia los órganos promotores –como sellos editoriales o más recientemente plataformas electrónicas– y la identificación de las principales figuras gestoras. Ello ayudó a su vez a delimitar los puntos de convergencia discursiva, así como los espacios de cruce y de diálogo natural que se han generado entre los protagonistas, creadores e intérpretes de estas prácticas.

Por lo que concierne al trabajo de campo, hubo que entrar en contacto con las instituciones promotoras, los gestores, los artistas y los dueños de colecciones, o bien con las instancias que albergan acervos documentales, para diagnosticar el estado en el que se encuentran actualmente los materiales, y para acordar las formas en las que pudiéramos acceder a ellos, con el fin realizar nuestro levantamiento.³

3 Se ha trabajado, por ejemplo, con los acervos de coleccionistas como Eduardo Ortiz Moreno, con fuentes privadas ofrecidas por artistas y gestores como Rojo Córdova, así como con documentos resguardados por instituciones como la Fonoteca Nacional, o por centros culturales como el Laboratorio Arte Alameda y el Ex Teresa Arte Actual; estos dos últimos, con exposiciones específicas vinculadas a estos temas, siendo la más reciente “Modos de oír. Prácticas de arte y sonido en México”, una magna exposición retrospectiva organizada en ambas sedes entre noviembre de 2018 y marzo de 2019.

Otra labor derivada de lo anterior correspondió a la identificación y selección de obras y creadores/intérpretes, de lo que resultó una compilación y sistematización de documentos en audio. Para enriquecer ciertos campos especializados, se comenzó a integrar desde el 2018 la figura de “curador/a invitado/a”, que podía ser protagonista o bien conocedor/a de alguna escena en particular, considerada como pertinente para su inclusión en el RDA.⁴ Dichos/as curadores/as han sido capaces de ofrecer una acreditada y competente perspectiva de determinadas disciplinas y géneros vinculados a estas prácticas. No obstante, la aportación de estas figuras curatoriales ha logrado visibilizarse gracias al estrecho intercambio con los miembros del equipo, quienes les han sido directamente asignados para ayudar en la búsqueda de información, así como para completar de forma adecuada cada una de las fichas. Gracias a una capacitación interna entre los propios integrantes de PoéticaSonora MX, cada asistente en las labores curatoriales se encarga de la conversión de las obras en los formatos digitales requeridos, así como del adecuado llenado de los metadatos.

Es gracias a todas estas actividades que siguen realizándose para continuar nutriendo el acervo, que se ha logrado dar forma y contenido al RDA, considerado como uno de los ejes nodales de nuestro proyecto, capaz de ofrecer una perspectiva tanto panorámica y general sobre prácticas, géneros y artistas (apta para usuarios no iniciados en el tema), como pormenorizada en cuanto a obras e interpretaciones específicas (útil a los especialistas en esta materia).

A partir de la documentación hasta ahora recabada, en un balance general puede reconocerse que las prácticas y obras han ido en aumento a lo largo de los últimos años, ofreciendo además

4 Entre las figuras curatoriales, cuyas propuestas ya se han integrado al RDA, puede mencionarse, con un perfil artístico, a Bárbara Lázara; entre las que combinan la faceta de creadora con la de gestora están, además, Cynthia Franco y Obeja Negra; entre las que se acercan a estas prácticas desde sus competencias académicas y de investigación cabe mencionar a Erika López. Actualmente, siguen elaborándose nuevas propuestas curatoriales, como la de Rocío Cerón o la de Sarmen Almond, que esperamos poder incluir próximamente en el repositorio.

huellas valiosas para su estudio tanto sincrónico como diacrónico. Asimismo, llama la atención la atención que hay una diversidad de exponentes, de foros y de geografías en las que estas prácticas se han promovido, además de que resulta notable la constancia con la que éstas se mantienen y cultivan.

Paradójicamente, los hallazgos también revelan que domina todavía una dispersión y atomización de las obras que, de haberse registrado en archivos sonoros (pues no siempre es el caso), se conservan en soportes desiguales y en ocasiones no fácilmente rastreables, al encontrarse en las arcas de las diversas instituciones promotoras (las que por su parte todavía suelen estar poco atendidas y sistematizadas), o bien en manos de gestores independientes, de artistas y de aficionados con una reducida infraestructura técnica, o con pocas intenciones para darles difusión. El valor del levantamiento hasta ahora realizado por el equipo de PoéticaSonora MX estriba, pues, no sólo en la identificación de estas prácticas, sino en un trabajo directo con los registros en audio –y más recientemente también considerando materiales en video–, reconociendo la invaluable contribución que estos representan como parte del patrimonio inmaterial cultural del país. Sin embargo, comparada con la labor de investigación y archivo de prácticas semejantes realizada en otros países –en particular los centroeuropeos, o países que geográficamente nos son más cercanos como Estados Unidos y Canadá–, resulta evidente que en este terreno en México todavía queda mucho por hacer, y más si se considera a futuro la posibilidad de extender el repositorio a prácticas realizadas en los diversos puntos geográficos del país, o aun expandiéndose a otros ámbitos geopolíticos (considerando también la rica actividad que existe en términos de poéticas sonoras en otros países hispanoamericanos).

Hasta ahora, más allá de los hallazgos a los que nos han llevado tanto los procesos de investigación de campo como los de compilación, contraste, selección y análisis de los materiales (estos últimos en sesiones de escucha que forman parte de las dinámicas del grupo), ha sido la concepción misma del Repositorio Digital en Audio (RDA) la que ha presentado uno de los desafíos más

importantes a nuestro proyecto, sobre todo en cuanto a las preguntas de derechos y de responsabilidades que conllevan la preservación y circulación digital de estos archivos. Cabe señalar que en el lapso de años que llevamos trabajando, hemos buscado diseñar estrategias y métodos de consulta más claros y eficaces, habiendo pasado para ello por dos fases, y próximos a entrar en una tercera fase, en la que el sistema de búsqueda a partir de los metadatos creados para el RDA haya quedado debidamente implementado y pueda ser consultado públicamente.

A continuación, presentamos un breve recuento de dichas fases, para las cuales han sido fundamentales el apoyo en el diseño de la base de datos realizado por David Lum, así como el de los miembros participantes del equipo, quienes se han encargado de alimentarla y de detectar los problemas del sistema que se han ido resolviendo.

FASE 1: CONCEPTUALIZACIÓN DEL REPOSITORIO DIGITAL EN AUDIO (RDA)

Esta fase implicó varias tareas que, entre otras cosas, abarcaron:

- El manejo de archivos sonoros, esto es, para quienes provienen de un área como las Letras, el incursionar en un mundo nuevo donde se requería aprender a pensar no desde la letra impresa, sino desde el registro sonoro, empezando por conocer las diferencias básicas que distinguen los documentos sonoros analógicos de los digitales, tanto en su manejo como en su calidad. Se privilegió para el archivo materiales guardados en WAV por la calidad, pero pronto se reconoció que dominaban los archivos en MP3, siendo los más comunes y a menudo los únicos en los que se lograban consultar o conseguir las obras.
- El diseño de la estructura de la plataforma, para lo cual sirvieron de referencia los portales que presentan acervos digitales similares, como *Pennsound. Center of Programs*

in Contemporary Writing de la Universidad de Pensilvania en Estados Unidos (<http://writing.upenn.edu/pennsound/>); *SpokenWeb*, vinculado a la Universidad de Concordia en Canadá (<https://spokenweb.ca>); o *Lyrikline*, gestionado entre las actividades de Haus für Poesie en Berlín, Alemania (<https://www.lyrikline.org>), entre varios otros.

- El conocimiento y contraste de estándares de clasificación digital, optando, finalmente, por adoptar (y adaptar, hasta donde fuera posible o necesario) el esquema de metadatos de la Dublin Core Metadata Initiative.
- El diseño de categorías para la sistematización de los materiales que integrarían el repositorio, implementando un perfil *ad hoc* a nuestra base de datos que permitiera su adecuada “editorialización”, es decir, el vertido de información que comprende cada una de las obras según criterios tanto fijos y base o estandarizado, como por criterios discrecionales de escucha y de contextualización de cada una de las obras a partir de información que se tuviera de su ejecución/performance (Leyoudec 2015; Treleani 2014; Treleani y Mussou 2012). Aquí fue fundamental contrastar con otras bases similares, encontrando en qué se distinguiría nuestro acervo, sobre todo al abrir el abanico a géneros tan diversos que integran las prácticas y poéticas sonoras en México (desde las lecturas tradicionales de poesía hasta las ya mencionadas prácticas de poesía sonora, radioarte, arte sonoro y *spoken word*, entre otras). Este trabajo inició incluso antes de contar con las obras, como un ejercicio de abstracción y conceptualización, a partir de una idea de lo que íbamos a encontrar, pero necesariamente se fue reajustando a medida que fuimos trabajando con los materiales, aprendiendo a reconocer no sólo los datos básicos, sino también aquéllos que resultaran diferenciadores y que a la vez fueran suficientes, necesarios y aun pertinentes. Si bien en la segunda fase ya logramos concretar el modelo de categorías, se asume que en este nivel seguiremos negociando y reajustando datos de acuerdo con los hallazgos que arroje la incorporación de nuevos materiales.

FASE 2: CREACIÓN DEL PROTOTIPO DEL RDA

Esta fase correspondió a la implementación de una plataforma en la cual se pudiera alimentar y hacer diversas pruebas con la base de datos. Ésta se alberga en un sitio todavía provisional y es consultable para efectos de uso meramente interno. Como parte de esta fase se dieron varios pasos, entre los cuales se consideró:

- Partir de la más reciente estandarización del SQL o “lenguaje estructurado de consultas” ISO/IEC 9075 para bases de datos, en la que hubo que alfabetizarse para entender dicho lenguaje de consulta y saber cuál sería su operatividad en el marco de nuestro proyecto. Esto involucró la identificación de los datos y mecanismos de uso.
- Crear protocolos de uso del RDA, que han sido y siguen siendo afinados de acuerdo con las experiencias de editorialización que se van teniendo, y que tienen el propósito de servir a todo miembro nuevo que se integra al equipo, con la idea de orientarlo a lo largo de dicho proceso de editorialización.⁵ Éste involucra funciones de programación y criterios de clasificación (cf. González y Meza 2016; González *et al.* 2017). Se tiene contemplado, además, elaborar en un futuro cercano videotutoriales que permitan una más eficaz capacitación.
- Buscar formas de desarrollar un programa a la vez ágil y que se rigiera por estándares ya probados y convencionales, pero que pudiera también incluir una amplia gama de parámetros de clasificación en una búsqueda pormenorizada

5 Hay que considerar que el equipo está integrado hasta ahora por miembros que en su mayoría son estudiantes de grado y de posgrado, quienes no reciben remuneración por sus labores en este proyecto, viéndose en la necesidad de abandonarlo en algún momento, una vez que concluyen su servicio social o su formación académica (cabe en este punto agradecer que muchos se quedan por convicción, más tiempo del esperado). Lo anterior hace que se tenga que contar con un constante relevo y capacitación para que el proyecto siga adelante.

que permitiera realizar *cross category readings* aún más allá de los géneros establecidos, por características específicas de forma y contenido de las obras (tanto a nivel temático como a nivel de los recursos sonoros).

- Emplear el *software* para el manejo de bases de datos relacionales, PostgreSQL, mientras que para el ambiente del sitio web (construido inicialmente con Flask, y en proceso de migración a Django) se recurrió a Python, JavaScript, HTML y Shell. Ello, dado que en esta fase el prototipo se concentra en preferencias de despliegue y accesibilidad de información, más que en la presentación o “estética” del sitio web, que se mantiene minimalista, buscando reducir al máximo el tiempo de consulta.⁶
- Asumir el reto de cuadrar a las numerosas propuestas estéticas que denominamos “poéticas de la voz” dentro de los parámetros clasificatorios de SQL. Esto se ha traducido en una crítica profunda a los orígenes y los efectos de este lenguaje de programación sobre nuestros hábitos de clasificación, especialmente desde la estandarización de los sistemas de gestión de bases de datos (SGBDs). Para ello es necesario comenzar notando que la decisión de estructurar así la información obtenida en trabajo de campo y archivístico condiciona, limita y moldea los resultados que se puedan obtener, pero al mismo tiempo los hace discernibles a gran escala y ofrece un sistema de representación capaz de manejar cantidades de información difícilmente concebibles por el cerebro humano. Se trata de una “enabling constraint”, como denominan Erin Manning y Brian Massumi (2014, 93) a la técnica que condiciona el evento o contexto en el que se produce y utiliza.
- Realizar pruebas de uso del RDA con los estudiantes que participan en el proyecto, más allá de los requerimientos técnico-operativos, sobre todo a partir del material ofrecido

⁶ Cfr. documentación y versiones en GitHub, <https://github.com/davlum/poetson> y <https://github.com/davlum/poet>.

por las instancias o sujetos donantes (artistas, gestores, coleccionistas), o bien por los curadores invitados, quienes participan de manera temporal y contribuyen a enriquecer el acervo a nivel ante todo conceptual y material, complementando con su selección de obras (que varían en número entre 15 y 30 piezas) ciertas áreas que han merecido desarrollo. Cabe subrayar que en este proceso de colaboración, quienes se han encargado de verter y complementar la información correspondiente a cada pieza hasta ahora han sido exclusivamente los miembros del proyecto. Son ellos quienes, en este proceso de vertido de información, como ya se dijo, han detectado fallos o *bugs* en el uso del prototipo, mismos que se han ido resolviendo uno a uno.

- Actualizar las obras ya editorializadas, o bien la información correspondiente a los creadores/intérpretes, según se ha ido enriqueciendo el conocimiento sobre el desarrollo profesional de éstos.
- Discutir los criterios básicos de los que parte la escucha de las piezas y ponderar la inclusión de documentos audiovisuales, a veces realizando ejercicios de escucha colectiva, lo cual ayuda a determinar nuevos criterios e implica nuevos retos.

FASE 3: VISUALIZACIÓN FUTURA DE FUNCIONES DEL RDA

En dicha fase (más concretamente después de la refactorización del RDA), se contempla la funcionalidad que tiene el repositorio para los usuarios tanto a mediano como a largo plazo. Esto sin duda va ligado a la formalización del sitio según la o las instancias

que pudieran interesarse en albergarlo,⁷ así como al mantenimiento técnico y a la actualización que deberá continuar realizándose según los usos y expectativas que se tengan de este tipo de repositorios en escenarios futuros. Ello vale tanto para los metadatos como para la remediación de los archivos digitales sonoros, que de momento todavía se contempla resguardar para fines únicamente de investigación interna, restringiendo su acceso al público. Y esto último debido a las fuertes restricciones legales que todavía existen en cuanto a los derechos de autor, con la esperanza de que a largo plazo vayan modificando y flexibilizando, sobre todo tratándose de un proyecto que no tiene ningunas intenciones de lucro.

Al mismo tiempo, se presenta para el RDA un reto técnico que a su vez está vinculado con el factor humano: si bien ya se mencionó que en la fase 2 (a lo largo de 2018) se estaba poniendo a prueba el funcionamiento del repositorio con ayuda de los estudiantes que comenzaron a editorializar las diversas colecciones e identificaron *bugs* (lo cual sirvió como retroalimentación para re-factorizar la base de datos llevada a cabo por David Lum en 2019), habrá que considerar una inevitable rotación de participantes, lo cual implicará el reto de dar continuidad a los criterios y labores hasta ahora realizadas tanto por Lum como por los estudiantes, a quienes se ha destinado tiempo para su capacitación. Queda claro, por tanto, que proyectos como PoéticaSonora MX, para mantenerse vigentes, tienen que considerar no sólo condiciones técnicas y contextuales de uso, sino también el factor humano, al no poder contar con integrantes a los que se pueda garantizar un futuro laboral en el proyecto.

7 En este último año se han iniciado contactos con diversas instancias de la UNAM, revisando posibilidades y condiciones que cada una de ellas pudiera ofrecer para su resguardo y administración, sin descartar la viabilidad de ubicar un sitio espejo en algún otro espacio, a fin de salvaguardar los contenidos en caso de alguna contingencia local.

CONFORMIDAD CON LOS ESTÁNDARES Y PROCEDENCIA DOCUMENTAL

Para concluir, queremos destinar este último apartado a unas breves reflexiones de tipo técnico, que podrán vincular las preocupaciones de este proyecto con aquellas expuestas en otros trabajos que integran la presente publicación.

Respecto a la idea de que este tipo de repositorios digitales sonoros busca ofrecer una búsqueda especializada con herramientas de análisis que parten de una serie de metadatos, ya se comentó que –luego de revisar recomendaciones de *data librarians* de las universidades de Victoria y Concordia, en Canadá– basamos nuestro esquema de metadatos inicialmente en Dublin Core, mismo que en el proceso de refactorización estamos complementando actualmente con MODS, aun cuando en dicho proceso nos vimos en la necesidad de adoptar algunas etiquetas personalizadas, que responden a nuestro interés en observar el rol de diferentes colaboradores en el marco de la creación de una composición multidisciplinaria. Ejemplos de ello son “Instrumento”, “Género” y “Serie”, que sin embargo en el marco de nuestros campos principales de estudio (literatura y arte sonoro) no cuentan con un vocabulario controlado, semejante a los que pueden encontrarse en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

A pesar de facilitar la colaboración entre distintas disciplinas, las decisiones tomadas para implementar o mejorar la preservación digital implican subsumirse tácitamente a los procesos de estandarización, junto con todos los protocolos y esquemas que esta decisión conlleva. La conformidad con los estándares también significa reducir las posibilidades de pensar y organizar la información de otra manera –encontramos un caso muy concreto de esto en el proceso que llevamos para editorializar la serie de *slams* que organizó Rojo Córdova en el Centro de Cultura Digital durante 2015 (Cabrera *et al.* 2019). En este contexto, no asombra lo que augura Jonathan Sterne al afirmar:

Future turning points in communication technology, at least in the near- to midterm, are more likely to occur at the levels of infrastructures that shape the possibilities for media; or at the level of formats, standards, platforms, and protocols that shape their sensual qualities and machinic compatibilities (Sterne 2012, 240).

Sterne explica en este tenor, por ejemplo, el éxito y el dominio del MP3 (un formato que comparte las historias de las industrias discográfica, de la computación, los electrónicos y la radiocomunicación) no por tener la mejor calidad en audio del mercado, sino más por la fuerte inercia que este estándar ejerció durante años sobre los mismos medios que hicieron posible su nacimiento: “Once manufacturers and users adopt a system built around a certain standard, the standard becomes a self-reinforcing phenomenon” (Sterne 2012, 199). Y esto mismo es lo que ha ocurrido en el marco de PoéticaSonora MX, donde el dominio tecnológico inevitablemente ha condicionado la manera en la que hemos tenido que integrar y trabajar con una buena parte de los materiales.

En otro sentido, para dividir los archivos de audio largos (como pódcast, programas de radio, *slams* de poesía, eventos duracionales, entre otros) y convertirlos en “singles”, inicialmente recurrimos al programa de edición de audio Audacity. El proceso está documentado en nuestro Protocolo para la editorialización de documentos sonoros digitales de larga duración. El problema de esa aproximación es que reduce la calidad del archivo original. Dejamos así de lado una de las directrices del *Pennsound Manifesto for Archiving Recorded Poetry*, “it must be singles”, pues afecta fundamentalmente la procedencia (*provenance*) del documento (Bernstein 2009, 969). Cuando sólo queremos editar los metadatos sin alterar la cualidad o duración del archivo (nuestra estrategia más común, especialmente con álbums de CD, Bandcamp, o Soundcloud), optamos por el programa de open source Mp3Tag.

Todo lo anterior permite explicar, según creemos, cómo los objetivos que persigue PoéticaSonora MX al crear un repositorio digital en audio se ven íntimamente influidos tanto por los retos que

plantea el acceso a las fuentes originales, como por las condiciones existentes de programación, al igual que por los hábitos de archivo que dominan actualmente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernstein, Charles. 2009. "Making Audio Visible: The Lessons of Visual Language for the Textualization of Sound". *Textual Practice*, (23, 6): 959-973. <http://dx.doi.org/10.1080/09502360903361550>.
- Cabrera, Andrea, Juan Jimeno, Ana Cecilia Media y Aurelio Meza. 2019. "Una escucha distante de los Rojo eSlams en el Centro de Cultura Digital". *PoéticaSonora MX*. <https://poeticasonora.mx/Rojo-eslams>.
- González Aktories, Susana y Aurelio Meza. 2016. "Sobre el Repositorio Digital de Audio (RDA)". *PoéticaSonora MX*. <https://poeticasonora.mx/Sobre-el-RDA>.
- González Aktories, Susana, Aurelio Meza Valdez y Ana Cecilia Medina. 2017. "Manual de operaciones del RDA". *PoéticaSonora MX*. <https://poeticasonora.mx/Manual-de-operaciones-del-RDA>.
- Leyoudec, Lénaik. 2015. "Reconstruire les conditions d'intelligibilité du document numérique patrimonial: Mobilisations documentaire et semiotique des Linked Open Data." *Les Enjeux de l'information et de la communication*, (16, 2): 99-112. <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-99.htm>.
- Manning, Erin y Brian Massumi. 2014. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pomerantz, Jeffrey. 2015. *Metadata*. Cambridge: The MIT Press.
- Sterne, Jonathan. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.

- Treleani, Mateo. 2014. *Mémoires audiovisuelles: les archives ont-elles un sens?* Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Treleani, Mateo y Claude Mussou. 2012. "Retelling the Past with Broadcast Archives". *Journal of European History and Culture*, (1, 1): 1-6.

El reto de la conservación de los documentos sonoros en México

MARIELA SALAZAR HERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

En México, la Fonoteca Nacional ha rescatado documentos sonoros que estaban en el olvido en cocinas, sótanos, baños y bodegas donde el polvo, la humedad, el hongo, los ratones y los insectos convivieron con ellos por muchos años, no obstante el valor patrimonial de estos soportes sonoros que contenían información única, como voces de escritores, políticos, locutores, personajes de la historia, así como grabaciones de etnomusicólogos, músicos, compositores o cantantes de antaño, hoy poco recordados. Sin omitir la importancia del soporte mismo que daba cuenta de la época y de la evolución de la tecnología.

Durante más de once años la conservación en la institución ha sido titánica y ardua. Detrás de cada colección o fondo de documentos sonoros se halla un trabajo exhaustivo de conservación curativa y de restauración física, a cargo del conservador que busca devolver la funcionalidad a miles de documentos con deterioros físicos, biológicos o químicos, derivado del abandono y descuido del patrimonio sonoro y la falta de una conservación preventiva en este tipo de documentos.

El problema de la conservación de los documentos sonoros que llegaron a la Fonoteca Nacional es multifactorial. Sin embargo, uno de los más importantes sigue siendo la falta de reconocimiento de esta disciplina y su importancia, lo que retrasa la gestación

Foto 1. Estado de los documentos sonoros. María Teresa Ortiz Arellano.



de una cultura que fomente el cuidado de este tipo de patrimonio, proveniente de musicólogos, investigadores, artistas, productores de radio y de la industria discográfica, así como del público en general.

DESARROLLO

La conservación de los documentos sonoros es una disciplina tan antigua como las civilizaciones (Manero 1997). El interés de conservar existía en las culturas milenarias de Egipto, China y Mesopotamia.

Estas civilizaciones sintetizaban su cultura y cosmovisión del mundo en piedra, papiro, tablillas de bambú y arcilla, entre otros soportes. Los encargados de plasmar esta información buscaban los mejores materiales, los más resistentes, los más bellos y los que pudieran soportar el paso del tiempo.

El hombre contemporáneo también ha buscado plasmar su memoria y ha tratado de que este tipo de documentos puedan resistir el paso del tiempo, sin embargo, se trata de una cruzada difícil de ganar porque se enmarca en una sociedad de consumo y desecho en el corto plazo. Los soportes sonoros no están ajenos a esta práctica que caracteriza a nuestra sociedad actual, por tanto, están hechos de materiales para usarse y tirarse en el momento. A pesar de ello

[...] las grabaciones con sonido [...] tienen la facultad de ser elementos que condensan la memoria y el legado del mundo; a través de éstos se pueden revivir diferentes épocas de la humanidad, ya que emergen como ventanas temporales que dan fe de las transformaciones ocurridas en el tiempo, además de ser elementos que pueden interactuar a nivel sensitivo con aquel que los consulta” (Pulido 2015, 122).

Anteriormente la conservación era entendida como “[...] una actividad restauradora, dirigida primordialmente a los fondos antiguos, por lo que ha permanecido durante mucho tiempo como una actividad de lujo rescindida a selectivas bibliotecas de investigación y al mundo de determinados archivos” (Manero 1997, 260).

En este contexto se enmarca la conservación documental altamente vinculada con el tema de la encuadernación de libros y revistas, o restauración de libros y manuscritos antiguos, tal y cómo apunta Manero (1997).

En México, el tema de la conservación tomó auge con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, del INAH; la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, en Guadalajara; la Escuela Estatal de Conservación y Restauración de Zacatecas; la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro; la Facultad del Hábitad, de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, y El Instituto Boticelli, en Cuernavaca, Morelos.

En la primera institución se imparte la maestría en conservación de acervos documentales, aunque no existe una materia específica que hable sobre la conservación de los documentos sonoros, en el ámbito preventivo, correctivo o en su restauración. Las otras cinco instituciones se enfocan principalmente a la conservación y restauración de bienes muebles, sin embargo, trabajan en el ámbito de la conservación y del patrimonio.

De ahí la importancia de una institución a nivel nacional dedicada a la conservación y preservación del patrimonio sonoro. La Fonoteca Nacional de México, se indica en su página oficial, tiene la misión de salvaguardar el patrimonio sonoro del país, a través de la instrumentación de métodos de recopilación, conservación, preservación, acceso y conocimiento del acervo, de acuerdo con estándares internacionales, para dar acceso a los investigadores, docentes, estudiantes y al público en general a la herencia sonora de México; asimismo, realizar actividades artísticas, académicas, culturales y recreativas, relacionadas con el sonido para fomentar de esta forma una cultura de la escucha.

Desde el siglo pasado, tanto a nivel mundial como en México, existían fonotecas especializadas que resguardaban patrimonio sonoro como la del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez y Radio Educación, entre otras. Sin embargo, había la ausencia de una institución a nivel nacional que contara con la infraestructura, tecnología, recursos y personal altamente especializado, necesario para la conservación y preservación de los documentos sonoros y que trabajara con estándares internacionales para la conservación y preservación.

Al crearse la Fonoteca Nacional, explica Granados (2018), se buscó la asesoría de los profesionales más importantes de los principales centros europeos y el personal se capacitó en la disciplina de la conservación y en sus respectivas especialidades.

La conservación de los documentos sonoros fue y es pieza total para lograr esta misión encomendada a la institución desde el 2008, dependencia a cargo de la Secretaría de Cultura federal.

El estado de conservación de los documentos sonoros que han llegado a la Fonoteca Nacional no ha sido muy favorable, porque debemos recordar que los soportes sonoros se empezaron a fabricar desde mediados del siglo XIX, con el fonograma y de forma comercial en 1876 y 1889 con los cilindros, es decir que se tardó más de 100 años para considerar un proyecto que atendiera este tipo de patrimonio. Por tanto, el trabajo de conservación preventiva se dejó de lado todo ese tiempo, de ahí que los esfuerzos estén orientados actualmente a tareas de conservación curativa y de restauración, dado el deterioro observado en dichos documentos.

La conservación de los documentos sonoros requería de espacios con control de temperatura y humedad las 24 horas y los 365 días del año, dentro de parámetros específicos, 18 grados centígrados con una variación de dos grados y 40 por ciento de humedad relativa, lo que solo podía lograrse con deshumidificadores robustos y el control de temperatura con evaporadoras o unidades manejadoras de aire.

El espacio también fue equipado con sistemas de control de incendios a base de gas y no de agua, ya que el enemigo principal de los documentos sonoros es precisamente este líquido, al igual que la humedad. También fue necesario considerar el tipo de iluminación, a fin de que no fuera dañina para los documentos sonoros.

La conservación de los documentos sonoros también debía estar acompañada de su uso y manejo adecuado, de ahí la necesidad de tener un control estricto del tránsito de los documentos que salen de las bóvedas de la institución para los diferentes procesos técnicos. De esta manera se implementó el acceso controlado

Foto 2. Condiciones adecuadas para los documentos sonoros.

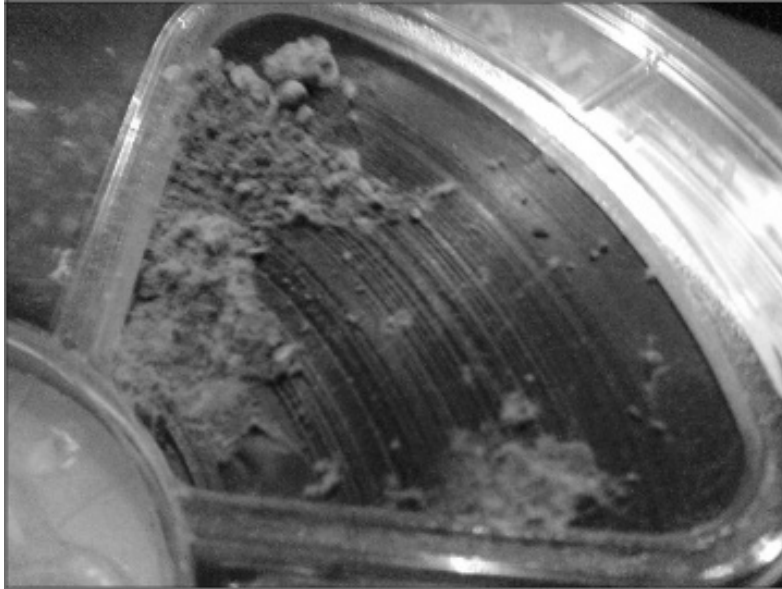
María Teresa Ortiz Arellano



para los administradores de las bóvedas de conservación, quienes pueden ingresar por medio de una tarjeta magnética. También se implementaron políticas de préstamo de documentos para los diferentes usuarios; por ejemplo, los soportes que salen en la mañana o en la tarde regresan el mismo día, para que no se queden

fuera de las bóvedas, ni estén expuestos a cambios de temperatura y humedad y así, también, evitar su pérdida.

Foto 3. Deterioro biológico de cintas de carrete abierto por condiciones inadecuadas de almacenamiento. María Teresa Ortiz Arellano



El trabajo de conservación en la Fonoteca Nacional empezó con documentos sonoros que fueron gestionados e ingresados para formar parte de su archivo primario durante 2006-2008.

Sandoval comenta que durante 2007 dos documentalistas hicieron la catalogación de los documentos sonoros

“[...] directamente en la casa del maestro Thomas Stanford, trabajaron con sus notas de campo en una base de datos documental llamada Winisis. [y al mismo tiempo] en las instalaciones de Radio Educación, ocho documentalistas realizaron trabajo de inventario y catalogación de colecciones del Festival Internacional Cervantino y del Palacio

de Bellas Artes y a principios de 2008 [...] en las bodegas de Televisa Radio [...] se trasladaron e inventariaron más de 130 mil cintas de carrete abierto y más de 20 mil discos analógicos” (Sandoval 2018, 59)

Mismos que llegaron a la Fonoteca Nacional también en ese año.

La institución abrió sus puertas con 246 mil soportes sonoros diversos, conservados en las tres bóvedas. A noviembre de 2018 se había logrado el inventario de 214 294 documentos sonoros, tanto analógicos como digitales, lo que incluía colecciones particulares extensas como la de Armando Pous, Miguel Bueno y Juan Campos, entre otras.

La labor a cargo del equipo de los conservadores fue rescatar los documentos sonoros de cocinas, sótanos, baños, basureros, azoteas, construcciones en obra, ranchos, entre otros lugares inusuales, donde no había condiciones de temperatura, humedad e iluminación, ni personal capacitado que pudiera atender estos documentos sonoros que habían caído en el olvido, pese a que sabían que eran documentos importantes y con valor.

Paz y Lorenzo (2017, 93) explican que “[...] el deterioro es un proceso continuo y natural, hay muchas medidas que se pueden tomar para reducir la tasa a la cual estos procesos suceden y afectan” a todo tipo de documento.

Sin embargo, lo que argumentan Paz y Lorenzo de aplicar la conservación preventiva no fue posible con los documentos sonoros en México, ya que los estragos eran evidentes, hongos en cintas de carrete abierto, cilindros y discos; síndrome de vinagre, polvo acumulado en cintas de acetato, y ácido palmítico en discos instantáneos que eran únicos.

Los primeros años fueron determinantes para aplicar trabajos de conservación y lograr redimir voces o música de diferentes géneros e intentar su rescate. Se aplicaron los primeros auxilios y se limpiaron los materiales contaminados, se organizaron, se cambiaron las fundas, se tomaron fotografías de las guardas que tenían deterioro, se rescataron, en papel fabriano, los datos que

había en las cajas. Todas estas actividades se realizaron en conservación, antes de iniciar procesos como el inventario, el filtro y la digitalización.

Para esta labor se consideraron las recomendaciones de León (2006) y las de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), en el sentido de considerar que el edificio para almacenar cualquier fondo documental debía contar con limpieza, ventilación, evitar filtraciones o exceso de humedad, sin plagas de insectos o microorganismos y contar con sistemas de iluminación adecuados para los documentos, con instalaciones hidráulicas y eléctricas seguras, y no incluir material contaminado en estas bóvedas.

La política de la institución en materia de conservación fue sólo ingresar material limpio a las bóvedas de conservación, es decir, que todos debían de ser sometidos a tratamientos de conservación curativa y se habilitó un área de cuarentena para poder atender estos deterioros. Sin embargo, poco a poco se llenó este espacio, y el número de conservadores fue insuficiente, ya que todos los documentos sonoros necesitaban procesos de conservación curativa.

En el área de conservación se pensaba que el trabajo de rescate de los archivos sonoros poco a poco iba a descender, que gracias a la cultura de la conservación que se empezaba a difundir, a través de cursos, talleres y diplomados a las diferentes fonotecas, iba a disminuir el mal estado de los documentos sonoros, sin embargo, eso no fue así.

Año con año se incrementaba el número de tratamientos curativos y su complejidad. En 2008 sólo se hicieron trabajos de conservación curativa de limpieza de discos y limpieza superficial de cintas. Para 2018 todas las cintas de carrete abierto que se enviaban a digitalizar tenían que llevar trabajos de limpieza profunda, cambio de *splicing tape* por deterioro severo e incluir cinta *leader* a todas las cintas de carrete abierto, aun cuando no la trajeran de origen, esto para protegerlas durante el proceso de digitalización.

¿Qué hizo que estos documentos sonoros se deteriorarán? No fue un solo elemento, sino la conjunción de varios factores,

Foto 4. Deterioros en los archivos sonoros. María Teresa Ortiz Arellano



como la calidad de los materiales inadecuada para su conservación, en virtud de que estaban hechos principalmente de diferentes tipos de plástico, y por tanto se degradaban, aunque los factores determinantes fueron las condiciones adversas de temperatura, humedad, ventilación e iluminación, tal y como se muestra en la tabla 1.

Tabla 1. Factores de deterioro de los documentos sonoros

Tipo de documento sonoro	Factor de deterioro	Tipo de deterioro	Deterioro
Cinta de carrete abierto	Humedad	Biológico	Hongo
Cinta de carrete abierto	Fluctuaciones de humedad y temperatura	Químico	Hidrólisis
Discos de vinilo	Altas fluctuaciones de temperatura y humedad	Físico	Pandeo de disco
Cintas de carrete abierto de acetato	Fluctuaciones de temperatura y humedad	Químico	Síndrome de vinagre
Cintas de carrete abierto	Humedad extrema y altas temperaturas, polvo y almacenamiento en estantes de madera	Biológico	Presencia de microorganismos como termitas
Cilindros de amberol y/o cera	Humedad extrema y guardas inadecuadas	Biológico	Hongo

Las tareas requirieron, de acuerdo con Paz y Lorenzo (2017), métodos de conservación en todas sus especialidades, donde fue necesaria experiencia, tiempo, recursos financieros, cuidado, manipulación correcta y embalaje apropiado, tanto para garantizar su transportación como su integridad en las áreas de resguardo.

En 2008, explica Sandoval (2018), se contaba con 43 fondos y colecciones de instituciones públicas, privadas y coleccionistas particulares. Al término de 2019 se habían alcanzado 237 fondos y colecciones.

Tabla 2. Cifras de preservación de la Fonoteca Nacional, 2019

Soportes resguardados en las bóvedas de conservación	542, 643	
Documentos sonoros inventariados	558,605	Incluye los soportes físicos y los documentos sonoros nativos digitales
Soportes sonoros digitalizados	206, 378	Corresponden a 118, 992 horas grabadas.
Soportes sonoros catalogados	153, 396	De los cuales se desprenden 563, 086 pistas sonoras.

Con un incremento del acervo de más del 120 por ciento se identificó que en 11 años llegaron a la Fonoteca Nacional archivos sonoros con diferentes grados de deterioro físico, químico y biológico. Primero se trabajó con documentos sonoros llenos de polvo y hongo; después se recibieron otros contaminados con excremento del comején o de mascotas, mismos que no estaban reportados en la literatura sobre conservación y tipos de deterioros y a los que el personal de la Fonoteca Nacional no se había enfrentado.

Los documentos con excremento de termita se trabajaron con especial cuidado porque no podían recibir tratamientos de conservación curativa en el área de cuarentena de la Fonoteca, ya que existía el riesgo de traer alguna larva que en las instalaciones se pudiera reproducir y pusiera en peligro al resto del acervo.

Se habilitaron espacios de cuarentena fuera de la Fonoteca Nacional para limpiar estos documentos, y después de estabilizarlos, en el área de cuarentena, se ingresaron libres de deterioro biológico a las bóvedas de conservación.

Es importante comentar que los archivos resguardados en la institución provienen de la Ciudad de México, y de los estados de Aguascalientes, Baja California Sur, Chihuahua, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Morelos, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Sonora, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas, y una constante es que independientemente de la región de la que provengan, los deterioros son similares porque carecen de procesos de conservación preventiva desde sus lugares de origen y han acudido a la Fonoteca Nacional para prolongar la vida de sus materiales sonoros.

En función de la región donde se ubica el estado hay variaciones de temperatura y humedad, por ejemplo, en Morelos, puede llegar hasta 36 grados centígrados y una humedad de 80 y de hasta 90 por ciento, mientras que en Sonora pueden alcanzarse los 50 grados centígrados y la humedad de 20 por ciento. Condiciones que aceleran los deterioros que presentan los documentos sonoros.

A la fecha se desconoce la situación y el grado de deterioro de los documentos sonoros en 15 estados de la República, como

Baja California, Coahuila, Campeche, Colima, Chiapas, Durango, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Nuevo León, Quintana Roo, Sinaloa, Tabasco y Tamaulipas.

Tabla 3. Colecciones y Fondos de la Fonoteca Nacional del interior del país

NOMBRE DE LA COLECCIÓN O FONDO	NOMBRE DE LA COLECCIÓN O FONDO
Fondo de la Dirección de Radio y Televisión del Congreso del Estado de Morelos	Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musical Gerónimo Baqueiro Fósster
Colección de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla	Fondo del Instituto de Danza Mizoc
Fondo de Radio Universidad de la Universidad Autónoma de Yucatán	Fondo Moreno Toscano
Archivo Lilly	Fondo de la música tradicional de Xalatlaco, Estado de México
Fondo Juan Ramón Aupart Cisneros (Testimonios zapatistas)	Fondo del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas
Fondo de la Universidad de Guanajuato	Colección Ernesto Báez Lozano
Colección Laura Olivia Montesinos	Fondo Ricardo Montejano
Fondo Julián Carrillo	Fondo Fundación Miguel Alemán
Colección del Museo Nacional del Virreinato	Fondo José Dávila. Universidad Autónoma de Aguascalientes
Fondo Instrumenta	Fondo de la Corporación Oaxaqueña de Radio y Televisión de Oaxaca
Fondo Guillermo Zapata	Colección Álvaro Carrillo
Fondo de la Fonoteca de Yucatan Adda Navarrete	Secretaría de Cultura de Chihuahua (Sofía Pérez Martínez)
Fondo Salvador Pérez Márquez	Colección Mauricio Holtz Hale
Fondo de la Orquesta Sinfónica de Xalapa	Fonoteca Estatal de Tlaxcala
Fondo Radio Oncocito	Colección Raúl Esquivel Díaz. Amigos de la Trova Yucateca
Fondo de la Universidad Autónoma del Estado de México	Fondo Voces de la Ciencia. CIBNOR - Conacyt
Fondo del Instituto Lingüístico de Verano	Colección Reynaldo Mota Molina

Es importante destacar que los coleccionistas privados han resguardado celosamente valiosos documentos sonoros y los han rescatado de mercados y tianguis de antigüedades o se han dado a la tarea de recopilarlos al enterarse del fallecimiento de personajes famosos, poseedores de grandes acervos que han coleccionado por décadas en una especialidad o un tema en particular y que están en riesgo de desaparecer por el descuido y desconocimiento de los herederos.

La situación para las fonotecas en el interior del país es difícil porque una sola persona se encarga de hacer diversas funciones: programar, producir, atender al usuario, inventariar, catalogar y realizar grabaciones de campo, entre otras encomiendas. Tampoco cuentan con equipo, como reproductoras de cintas de carrete abierto para realizar la transferencia de sus archivos, ni con personal que logre realizar labores de conservación o de digitalización de los documentos sonoros con base en normativas nacionales e internacionales. Esta problemática que enmarca a los acervos en México impide trabajar un proyecto de preservación integral de alcance regional a largo plazo.

El panorama en las fonotecas de las radios indígenas tampoco es alentador, de acuerdo con las conclusiones del Primer Seminario de Fonotecas, celebrado en octubre pasado, en la Fonoteca Nacional. La memoria de los pueblos originarios y campesinos es resguardada en las radios indígenas, cuyos acervos “se encuentran en condiciones preocupantes”. Este patrimonio cultural lo conforman grabaciones de campo de sus comunidades, donde ha quedado registrada la música indígena, música de las regiones y música popular local, además de entrevistas a indígenas que hablan sobre su cultura y la problemática social.

Por ejemplo, el caso de los acervos analógicos de lugares como Zongolica o como Peto Yucatán, que han sido dañados por inundaciones y se han llenado de hongos o de excremento de termitas. Este patrimonio debe sobrevivir en climas extremos y con humedades altas.

Estas fonotecas, aunque se les ha denominado con ese nombre, se reducen a espacios pequeños o híbridos donde se almacenan

los documentos sonoros con o sin estantería o agrupados en cajas apiladas, o se da el caso en el que los documentos sonoros comparten el mismo lugar con otros materiales completamente ajenos al archivo, como productos de limpieza, papelería, mobiliario en desuso, con productos perecederos, o ubicados en el cuarto de máquinas.

En la Fonoteca Nacional se reciben llamadas del interior de la República Mexicana, de responsables de archivos sonoros, quienes buscan asesoría sobre como atender sus documentos sonoros, cuando están llenos de polvo y presentan deterioro biológico y al no contar con la infraestructura humana y tecnológica buscan alternativas para la recuperación de su patrimonio.

Es urgente que en el interior del país existan fonotecas que funjan como polos regionales de la conservación y la preservación de los documentos sonoros, donde se capacite al personal, pero también donde se desarrolle una cultura de la conservación alineada a una política nacional de apoyo y de rescate, con presupuesto que les permita afrontar los desafíos ante el riesgo de pérdida.

El panorama de los archivos digitales es también preocupante porque los objetos digitales en su mayoría se encuentran alojados en discos duros, sin ningún tipo de mantenimiento, por lo que se desconoce si aún pueden leerse la información después de diez o veinte años almacenada.

Se ha detectado que los documentos sonoros nativos digitales no vienen organizados, y sus metadatos son insuficientes para su identificación. Es decir, audios sin nombre, sólo numerados como pista 1, 2, 3 o audios con el mismo nombre, donde no se especifican las diferentes versiones.

Se ha identificado también que un 20 por ciento o más de archivos dañados o sin formato dentro de una entrega de audios digitales por parte de los coleccionistas externos, es decir, que de origen tenían error o con el paso del tiempo sufrieron algún tipo de daño, que no fue detectado a tiempo y, por tanto, dicho archivo es inexistente.

Muchos archivos digitales del país, tanto de radiodifusoras públicas y privadas como, de instituciones gubernamentales o de

Tabla 4. Joyas conservadas en la Fonoteca Nacional

No.	ID	Título	Créditos	Colección	Descripción
1	FN08030112035_01	[Octavio Paz]	Octavio Paz y Francisco Tario, voz	Francisco Tario	Octavio Paz recita el poema Niña, durante una tertulia en casa de Francisco Tario.
2	FN08040000902_12	Pieza de la danza del venado	Henrietta Yurchenko, grabación e investigación	Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas	Pieza yaqui grabada en 1946. Interpretada con jiriquia (raspadores), tambor de agua (weja) y voz. De la categoría musical pascola.
3	FN09060000763_05	El hombre en la luna: alunizaje del águila	Jacobo Zabludovsky, Miguel Alemán Velasco, conducción	Alfonso Morales Cañillo	Grabación original de la llegada del hombre a la luna por los astronautas Neil Armstrong, Michael Collins y Edwin Eugene Aldrin, acompañadas de la narración de los comentaristas Jacobo Zabludovsky y Miguel Alemán Velasco, desde Cabo Cañaveral.
4	FN10040016358_01	[La playa de Catemaco al atardecer]	Peter Avar y Francisco Rivas Mesa, grabación	Fonoteca Nacional	Sonidos de una mañana en las costas de Veracruz; Catemaco al atardecer; un viento norte se avecina y los pescadores batallan para meter sus botes en la arena.
5	FN00001115	Entrevista a Diego Rivera	Diego Rivera, voz	Álvar y Carmen Cañillo Gil	Entrevista realizada a Diego Rivera antes de su visita a la Unión Soviética en el año de 1955.
6	FN00002590	[Plática del ciudadano licenciado José Vasconcelos, celebrada en la oficina del Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana]	José Vasconcelos, voz	Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México	Durante una Junta del Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, José Vasconcelos da lectura a un ensayo sobre el sustento ideológico de los movimientos integrantes de la Revolución Mexicana.

7	FN19070011099_11	Qué bonito amor	José Alfredo Jiménez, composición; Antonio Aguilar y Lola Beltrán, voz; Mariachi México, interpretación	Acervo Sonoro Cinematográfico del Cine Mexicano	Interpretación realizada a dúo por los iconos de la música popular mexicana, Lola Beltrán y Antonio Aguilar, acompañados por el Mariachi México, quienes son dirigidos por el maestro Manuel Esperón. Grabación realizada en los Estudios Churubusco para la película <i>Qué bonito amor</i> , estrenada en 1960. La grabación contiene comentarios realizados por los intérpretes durante la sesión de grabación.
8	FNR0003121	Entrevista a María Conesa	María Conesa, entrevistada; Fernando Marcos, Jacobo Morett y Héctor Martínez Serrano, entrevistadores	Televisa Radio	María Conesa habla de su debut en el teatro, de las personalidades con las que trabajó y en general de su trayectoria artística. Sobre sus admiradores, entre los que se encontraban: Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y el general Álvaro Obregón.
9	FN08010153267_01	[Cantos para difuntos]	Juan Ramón Aupart, grabación	Fondo Juan Ramón Aupart	Cantos tradicionales entonados durante la velación y sepelio de un difunto en una comunidad indígena. Se puede apreciar un canto de despedida, palabras hacia las personas que acompañan el cuerpo y finalmente alabanzas en el panteón.
10	FNR0039699/ FNR0039709	Tres jóvenes campesinas indígenas [primera parte]. Tres jóvenes campesinas indígenas [segunda parte]	Alaide Foppa, entrevistadora; Rigoberta Menchú, entrevistada	Radio UNAM	Entrevista a tres mujeres indígenas de Guatemala, integrantes del Comité de Unidad Campesina (CUC). Guadalupe, María y Celia. Guadalupe es en realidad Rigoberta Menchú, y dos de sus hermanas menores: Rosa y Ana, en los roles de María y Celia.

El reto de la conservación...

Fotografía 5a y 5b. Soportes sonoros atacados por termitas



particulares, sólo tienen un original y no cuentan con copias de respaldo, sólo existe el de la producción, por lo que todos tienen acceso a él, sin restricciones y, si existe algún error humano o falla en el equipo, pueden perder la información con gran facilidad.

Se observa también una constante, que el equipo donde se almacenan los documentos sonoros no está ubicado en un espacio con control de temperatura y humedad, lo que hace vulnerables a estos documentos digitales. Explica Johnson (2014) que se deben contar con una humedad relativa de 35 por ciento a 50 por ciento y una temperatura de 17 a 21 grados centígrados. García (2016)

advierde que es necesario hacer un duplicado exacto de la información digitalizada y realizar la renovación o copia del documento digital, sin alterar en absoluto la información digital.

CONCLUSIONES O DISCUSIÓN

La conservación de los documentos sonoros en la Fonoteca Nacional ha sido fundamental para salvaguardar la memoria sonora del país.

Se han sentado las bases para promover una cultura de la conservación en el ámbito de los documentos sonoros. Se ha impulsado la creación y sistematización de métodos y técnicas de conservación para este tipo de archivos, y emprendido acciones para rescatar miles de documentos que estaban en el olvido y que no se podían poner en acceso al público porque no habían pasado por un proceso de preservación y no existía el personal capacitado que realizara esta labor.

Estos acervos son testimonio histórico y una fuente de información insustituible para la investigación, en el ámbito de la literatura, la música y el paisaje sonoro.

También resulta interesante atestiguar que se está construyendo un diálogo con el pasado, el presente y el futuro, al registrar las realidades sonoras no sólo de la ciudad, sino de las comunidades rurales e indígenas.

Falta mucho por hacer en materia de conservación y es necesario trabajar de manera conjunta en las políticas indispensables de preservación del patrimonio sonoro (identificación, inventario, conservación, digitalización, catalogación y difusión) para que se pueda transmitir a través de las instituciones públicas, privadas y académicas, a nivel nacional, esta invaluable riqueza cultural y sistematizar los procesos para dar continuidad al trabajo de rescate, pese a los cambios de administrativos.

Muchas veces se han dado cursos de capacitación a encargados de otros acervos, sin embargo, también es fundamental involucrar a los tres niveles de gobierno (federal, estatal y municipal) para la solución de los problemas de conservación, no sólo para tener

Foto 6. Los archivos sonoros como parte del diálogo con el pasado, el presente y el futuro. María Teresa Ortiz Arellano



una legislación clara y acorde sobre la importancia del patrimonio sonoro, sino para que existan recursos y capacitación de forma permanente, con el fin de lograr el rescate de miles y miles de documentos sonoros que siguen olvidados y que se encuentran en riesgo inminente de pérdida. La Unesco ha hecho un llamado a las instituciones de la memoria, ya que diversos autores indican que, por las condiciones de los soportes y la obsolescencia tecnológica, en cada década se perderá el 30 por ciento de la herencia sonora, y para 2030, más del 65 por ciento de los documentos sonoros estarán inservibles, como lo ha advertido Wrigth (2004).

El tiempo apremia, así que inicia la cuenta regresiva para los archivos y para las instituciones que resguardan patrimonio sonoro

a nivel nacional, regional, estatal y municipal, pues deberán emprender acciones orientadas a preservar el mayor volumen posible de documentos sonoros.

Foto 7. Conservadora realizando tratamiento de limpieza a causa del ácido palmítico



BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto". *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos: 13-39.
- Granados Chaparro, Pavel. 2018. "Dónde menos lo espere..." *Fonoteca Nacional. 10 años preservando la Memoria Sonora de México para el futuro*. México: Secretaría de Cultura: 31-39.
- León, H. R. 2006. *Almacenamiento, conservación y preservación de documentos*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Manero, María Adelaida Allo. 1997. "La implicación de archiveros y bibliotecarios en la conservación de colecciones bibliográficas y fondos documentales". *Bercero*, (128): 259.
- Sandoval Camargo, Sergio. 2018. "El Acervo de la Fonoteca Nacional". En *Fonoteca Nacional. 10 años preservando la Memoria Sonora de México para el futuro*. México: Secretaría de Cultura: 55-69.

- Paz Enrique, Luis y Lorenzo, Beatriz. 2017. "Conservación preventiva de documentos fotográficos con valor patrimonial". *Métodos de información*, (14): 89. doi: 089-109.10.5557/IMEI18-N14-089109.
- Pulido Daza, Nelson Javier. 2015. "Conservación y Preservación de Documentos Audiovisuales." *Métodos de Información*, (9): 121. doi: 10.5557/IIME15-N9-121155.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. 2020. *La Preservación Digital Sonora*. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=catt02031a&AN=clase.CLA01000435329&lang=es&site=eds-live>.
- Wright, Richard. 2004. "Digital preservation of audio, video and film". *VINE. The Journal of the Information and Knowledge Management Systems*, (34, 2): 71-76.

Situación actual y futuro de la preservación del acervo digital en la Filmoteca de la UNAM

GERARDO LEÓN LASTRA

INTRODUCCIÓN

El capítulo inicia con la descripción del acervo de la Filmoteca de la UNAM. Establece la definición de los términos *sopORTE digital* y *artefacto reproductor digital*. Luego se describen como métodos de trabajo de la Filmoteca de la UNAM el Control Logístico del Acervo Fílmico (CLAF) a través del cual se gestionan los activos del Acervo de la Filmoteca y del Laboratorio Cinematográfico de Restauración Digital (LCRD). Se expone con detalle el manejo físico de los activos y la verificación del estado de los soportes digitales. Como un recurso para la preservación digital, también se presentan resultados del estudio que se realizó para almacenar en la nube un espejo o copia de los soportes digitales. Finalmente, se presentan conclusiones en torno a la preservación digital sustentable de largo plazo.

EL CONTEXTO EN LA FILMOTECA DE LA UNAM

La Filmoteca de la UNAM preserva más de 400 mil rollos de película. Una parte de este acervo es patrimonio de la UNAM y otra

pertenece a usuarios del servicio de depósito que ofrece la Filmoteca. El servicio de depósito en soporte fílmico analógico o digital es el medio para la custodia de los activos cinematográficos. Asimismo, la Filmoteca registra, observa y respeta lo concerniente a derechos patrimoniales y de autor. El acervo filmográfico se preserva en 16 bóvedas: ocho climatizadas con humedad y temperatura para películas con soporte en acetato de celulosa o poliéster, siete diseñadas con sistemas de prevención de incendio donde se resguardan películas con base en nitrato de celulosa y una más pequeña dedicada exclusivamente a la preservación de soportes digitales.

Desde 1989, la Filmoteca inició la catalogación de ejemplares bajo su resguardo en la llamada “Base Única de Datos” (BU-DA) que fue migrada en 2010 a intranet bajo una arquitectura cliente-servidor utilizando formas de HTML, JSP y JavaScript, Java en el *middleware* y un manejador de bases de datos SQL en el *back-end*. En noviembre de 2018 esta base de datos contenía más de 65,000 registros de largometrajes, documentales, series, colecciones, etc. El modelo de esta base de datos es un catálogo de ejemplares que dista mucho del modelo de referencia para catalogación de obras cinematográficas propuesto por la FIAF (Fairbairn *et al.* 2016), y su metodología poco flexible para reubicar ejemplares fílmicos en las bóvedas, complicaba los diseños de un modelo híbrido para mejorar los procesos de preservación fílmica y gestionar simultáneamente ejemplares fílmicos y digitales (León *et al.* 2017). Además, dificultaba la integración de una librería de cintas LTO para automatizar algunos procesos del sistema CLAF que más adelante se mencionan.

MARCO REFERENCIAL: SOPORTE DIGITAL Y ARTEFACTO REPRODUCTOR DIGITAL

En esta sección se establecen dos términos que después nos serán de utilidad: documento digital y artefacto reproductor digital (DPC 2018).

El documento digital

Todo tipo de activo o documento digital –textos, imágenes, sonidos, páginas web, películas, etcétera, incluso programas de cómputo, bases de datos, sistemas operativos y más– se codifica en colecciones de bits¹ organizadas bajo alguna convención o norma. Su interpretación requiere de una máquina virtual (programa de cómputo ejecutado en una computadora de propósito general) o de un artefacto digital específicamente diseñado para tal propósito. Estas colecciones de bits, además de que pueden transmitirse por canales de comunicación digital como Internet, o fluir por los componentes y circuitos de una computadora para su despliegue o proyección, pueden copiarse íntegramente y almacenarse en diferentes medios físicos como discos ópticos, memorias USB o “discos” SSD en estado sólido, discos o cintas magnéticas, etc., que genéricamente podemos llamar memorias digitales que se organizan mediante algún tipo de sistema de archivos y carpetas, que igualmente es codificado en bits.

De lo anterior, se desprende como corolario que:

- El documento digital no es el medio o memoria en que se almacena sino su codificación en *bits*.
- Que el documento digital únicamente adquiere valor cuando se puede interpretar para reproducirse en otra codificación perceptible e interpretable por el ser humano,
- Que esta reproducción requiere de otros dispositivos como computadoras, ejecutar máquinas virtuales, circuitos digitales de propósito específico y periféricos de algún tipo de salida como papel, pantallas, proyectores de cine, amplificadores con bocinas de audio, etcétera.
- Finalmente, la reproducción de documentos “nacidos” digitales o documentos digitalizados, tiene que ser “suficientemente cercana al original” para considerarse válida.

1 El bit es la unidad básica de información, corresponde a un dígito binario y sus valores son 0 o 1.

El artefacto reproductor digital

Entonces, y en resumen, la preservación digital demanda dos elementos que requieren conservarse:

- **Soporte digital**, esto es, los bits que codifican el documento digital, organizados con algún formato en uno o varios archivos digitales,
- **Artefacto reproductor digital**, como pueden ser una máquina física con circuitos digitales de propósito específico (p. ej. un reproductor de títulos cinematográficos Bluray con un despliegue, un amplificador y bocinas, o un reproductor de libros digitales como Kindle), o una computadora de propósito general con sus periféricos y el programa o máquina virtual que permitan la correcta presentación del documento digital orientada a la percepción humana.

Un poco de polémica

Cuando por primera vez introdujimos el término de *soporte digital* en la Filmoteca, se suscitó una polémica con algunos colegas que argumentaban que el soporte es el medio físico en que se fijan los *archivos digitales*. Entonces, para terminar con la polémica, expusimos el ejemplo de un depósito en que ingresan a la Filmoteca ejemplares digitales de obras cinematográficas en disco duro portátil. Puesto que el depositante otorga la custodia de sus activos a la Filmoteca y ésta no custodia discos en depósito, al depositante se le regresa su disco después del copiado o “ingesta” de sus archivos a nuestro sistema CLAF. Al futuro y en el momento que el depositante solicite sus activos, se le entregará una copia íntegra² y, de requerirse, eliminaremos sus archivos de nuestro sistema. Además, esta última entrega bien puede hacerse en disco duro, en cinta magnética, por Internet, etcétera.

2 Decimos que la copia del soporte digital es *íntegra* cuando cada uno de los bits de la copia es idéntico a los de su fuente.

CONTROL LOGÍSTICO DEL ACERVO FÍLMICO (CLAF)

En esta sección, primero citamos algunos antecedentes que nos condujeron al desarrollo del sistema CLAF, que además de ser un sistema para la gestión de activos digitales (MAM por sus siglas del inglés), resultó *ad-hoc* para también gestionar el acervo fílmico. Después, abordamos con detalle el manejo físico de los soportes fílmicos y digitales, y el manejo lógico, es decir, nuestra metodología para la preservación de los soportes digitales. Otros aspectos de nuestro sistema, como aquellos que se refieren al más reciente modelo de referencia de la FIAF (Fairbairn *et al.* 2016) y a la preservación fílmica, podrán consultarse en (León *et al.* 2017).

Circunstancia y motivaciones del desarrollo de CLAF

Cuando se emprendió el proyecto de un laboratorio para digitalizar, restaurar, difundir y preservar digitalmente los contenidos en película cinematográfica, obtuvimos suficientes recursos financieros para integrar una infraestructura productiva para los objetivos del proyecto al corto y mediano plazos. Este laboratorio, llamado Laboratorio Cinematográfico de Restauración Digital (LCRD), desde su integración inicial, concluida el último trimestre de 2014, cuenta con:

- Dos escáneres de película cinematográfica.
- Tres estaciones de trabajo con GPUs de alto rendimiento.
- Dos unidades de lectura/escritura de cintas LTO-6 enlazadas a un servidor dedicado a los trabajos de lectura/escritura y cálculos iniciales del monitoreo de preservación digital por *fixity check sum*.
- Un *cluster* de dos servidores ejecutando un hipervisor de virtualización de sistemas operativos, en donde se ejecutan los sistemas de información para la gestión del acervo de la Filmoteca, páginas web, desarrollo de sistemas y otras aplicaciones.
- Un servidor con arquitectura SAN para almacenamiento masivo en 120 TB crudos.

Situación actual y futuro...

- Una red local de 10 Gbps, donde está enlazado todo el equipo antes enlistado.
- Varias herramientas de *software* para restauración de imagen, sonido y color, edición y transcodificación de formatos de video digital, lo que incluye la generación de DCP para proyección en salas de cine digital.

Los fondos otorgados para la integración de este laboratorio fueron insuficientes para adquirir la totalidad de componentes y dispositivos planteados en su concepción original en vistas a su operabilidad a un plazo más largo. Aquella circunstancia obligó a un análisis de alternativas para encontrar una solución intermedia que permitiera alcanzar el objetivo de un laboratorio cumpliendo con los requerimientos inmediatos de la Filmoteca.

Un conjunto de componentes de los que se decidió prescindir estaba dirigido a disminuir los tiempos de procesos del laboratorio, otro componente, tampoco adquirido, soportaría la automatización del monitoreo del estado del acervo digital para preservarlo y, otro más, el sistema MAM, que apoyaría la gestión del acervo digital que produciría el laboratorio.

Los componentes de los que se prescindió para disminuir tiempos de procesos fueron:

- Una red local al menos 4 veces más rápida que la finalmente instalada.
- *Hardware* acelerador para corrección de color en 16 bits por componente cromática.
- *Hardware* acelerador para transformación entre múltiples de formatos digitales.
- Un proyector de cine digital para pruebas de control de calidad de DCP.

La ausencia de estos componentes obligó a trabajar casi la totalidad de los proyectos de digitalización en resolución 2K y a sólo utilizar 4K en contados proyectos de restauración digital que lo ameriten. Para hacer pruebas de proyección de DCPs, se recurre al apoyo de las salas de cine digital del CCU y de la ENAC.

El monitoreo del estado de un acervo digital para su preservación consiste en detectar aquellos ejemplares que sufren algún tipo de deterioro y debe realizarse de manera periódica. Este monitoreo se conoce como *fixity check sum*, y más adelante detallaremos como se realiza. Por ahora, es suficiente comentar que su automatización era prescindible al iniciar la creación del acervo digital de la Filmoteca, pero se ha tornado crítico conforme el acervo ha crecido y alcanzado grandes volúmenes de datos.

Por último, decidimos que, en lugar de adquirir un sistema MAM, que es imprescindible para la gestión y mantenimiento de un acervo digital, el sistema se desarrollaría en la Filmoteca. De consideración fueron las implicaciones que tal adquisición trae consigo, como su costo directo, el costo de recursos humanos para su puesta a punto acorde a su entorno operativo final y sus costos de mantenimiento. Para apuntalar la decisión, se analizó y consideró viable extender los alcances de un desarrollo iniciado un año antes. Este desarrollo llamado CLAF, originalmente estaba dirigido a sustituir el obsoleto sistema BU-DA para responder a antiguos requerimientos de sus usuarios y de auditoría interna. Finalmente, CLAF resultó en un MAM *ad-hoc* que permite gestionar activos filmicos y digitales de manera unificada, cuyos soportes físicos se identifican con códigos de barras. El desarrollo se planteó en fases, que fueron entrando en operación a partir de abril de 2015 en el siguiente orden cronológico: registro de nuevos ingresos filmicos, gestión de proyectos de digitalización y del acervo digital, gestión de préstamos filmicos y digitales, levantamiento periódico del inventario físico del acervo y, por último, un módulo para migrar paulatinamente los registros de ejemplares filmicos en el antiguo sistema BU-DA hacia el nuevo sistema CLAF. Puesto que esta migración requiere la adhesión de códigos de barras a las latas de filme, se ideó la estrategia de migrar gradualmente de manera simultánea con las tareas de limpieza y mantenimiento del estado físico de las películas, tareas que invariablemente se realizan antes de proyectar o digitalizar una película y que son indispensables para la preservación de sus contenidos.

Los procesos del laboratorio cinematográfico de restauración digital (LCRD)

En el último trimestre de 2014 la Filmoteca comenzó a operar³ su Laboratorio Cinematográfico de Restauración Digital (LCRD), en donde, utilizando dos escáneres se digitalizan el sonido y la imagen registrados en película cinematográfica de 8, 16 y 35 mm positiva o negativa. El LCRD cuenta con infraestructura de *hardware* y *software* para restaurar imagen y sonido digitales, corregir color, transcodificar a múltiples formatos digitales, difundirlos en salas de cine con proyección digital o prepararlos para su difusión por Internet o en discos ópticos. Los formatos digitales se preservan en cintas magnéticas Ultrium LTO de sexta generación, cuyos metadatos se registran en CLAF. En la intranet de Filmoteca, los contenidos y metadatos se gestionan con CLAF que también soporta la reproducción en línea –del *proxy* en baja resolución– de los ejemplares digitalizados.

Las películas típicamente se digitalizan en resolución 2K con 10 bits de profundidad por componente cromática, lo que se traduce en un consumo por encima de los 10 MB por fotograma no comprimido; el sonido se digitaliza en PCM, envuelto en WAV, con muestras de 24 bits. Para trabajos de restauración digital, el muestreo del sonido puede incrementarse a 96 kHz y la imagen digitalizarse en resolución 4K con 16 bits de profundidad por componente, lo que resulta en cerca de 74 Mb por fotograma y consume hasta 9 TB para un largometraje de 90 minutos.

Organización e identificación física del acervo

La estantería en todas las bóvedas de la Filmoteca está identificada con un código de barras en cada *ubicación* (ver imagen 1). Una

3 Desde el inicio se calculó el *fixity check sum* de los ejemplares digitales resguardados en LTO. En tanto que CLAF no era operable, los metadatos de los primeros ejemplares digitalizados se capturaron unos meses en tres hojas relacionales de Excel, sus datos después se migraron a CLAF.

ubicación es un volumen claramente delimitado en la estantería por postes, charolas o cualquier tipo de separador; para efectos prácticos, cada ubicación tiene una capacidad para almacenar entre 10 y 40 latas con rollos de película o estuches con cintas.

Imagen 1. Películas del acervo en latas.



Imagen 2. Acervo digital en LTO.



Para localizar fácilmente una ubicación, su identificador en código de barras (ver imagen 2) está organizado a modo de coordenadas espaciales con la siguiente sintaxis:

Situación actual y futuro...

bóveda(2)+nivel(1)+número de anaquel(2)+cara del anaquel(1)+número de columna del anaquel(2)+un guion separador(1)+número de entrepaño(2)+un espacio separador(1)+un dígito verificador(1)

Entre paréntesis aparece el número de caracteres que ocupa la entidad cuyo nombre le precede. El signo de “+” simboliza “seguido de” o concatenación. Utilizamos dos caracteres para la bóveda. El nivel es necesario porque hay bóvedas con más de un piso. El código permite tener hasta 100 anaqueles por piso, y todo anaquel tiene una o dos caras que se identifican con la letra “A” o “B”. Las columnas y entrepaños de los anaqueles se numeran con dos dígitos.

Por otro lado, cada contenedor -es decir cinta LTO y su estuche en el caso digital, y lata en el caso fílmico- se identifica con un secuencial irrepetible dividido en dos secuencias. La secuencia para cintas y estuches de LTO inicia en 1 y la secuencia para filme inicia en 1048575. Previendo que algún día nos haremos de una librería de cintas, el identificador de LTO se arma con su secuencial y otros caracteres de acuerdo con la especificación en (IBM 2009) del consorcio Ultrium LTO (Ultrium LTO, 1999-2018).

Cuando un contenedor se coloca en alguna bóveda, el operador de CLAF relaciona el identificador del contenedor con el identificador de su ubicación. Para las tareas de ubicación y de recolección de materiales, se utiliza un dispositivo móvil con lector de código de barras integrado (ver imagen 3).

Imagen 3. Ubicación y recolección de contenedores.



Preservación lógica del soporte digital o *fixity check sum*

Jefferson Bailey define: “[...] en el contexto de la preservación, *fixity* significa tener la certeza de que un archivo digital permanecerá inalterado, es decir, fijo” (Owens 2014, s.p). El término *fixity check sum* se utiliza para referirse a técnicas de cifrado y criptografía aplicadas a la preservación del soporte digital (CCSDS 2012). En esta sección se expondrá a detalle cómo trabajamos el *fixity check sum* del acervo digital.

Cada proyecto de digitalización de una película puede tomar días y se gestiona utilizando CLAF. Metódicamente, todo proyecto resulta en una nueva arborescencia de archivos y carpetas alojada en el almacenamiento masivo. Su raíz se identifica con un prefijo numérico único y un sufijo que corresponde al título de la obra cinematográfica. Cada subcarpeta en el segundo nivel contiene formatos digitales diferentes del mismo ejemplar de la película; estas carpetas se nombran con acrónimos basados en el tipo de formato o envoltura de formato que contienen (DPX, WAV, DCP, MOV, PROXY, etc.). La versión *proxy* en baja resolución invariablemente se genera y se copia a una partición del almacenamiento en donde queda disponible para su reproducción en línea por los usuarios de CLAF. Los metadatos de catalogación de cada ejemplar digital y de su formato se registran en CLAF.

Concluido el proyecto, iniciamos el proceso de preservación o *fixity check sum*, utilizando dos programas o *scripts* que desarrollamos con CMD de MS-Windows. El primer *script* se utiliza para copiar de disco a cinta LTO y verificar la integridad de la copia resultante, y el segundo, se utilizará periódicamente para monitorear que el contenido de cada cinta no ha sido alterado. Para el cálculo del *fixity check sum* y su registro en .XML, ambos *scripts* se apoyan en el paquete FCIV disponible de forma gratuita (Microsoft 2018). En seguida describimos estos dos *scripts*.

Tomando como entrada el nombre de la raíz de un proyecto alojado en el almacenamiento masivo, el *script* de copiado y verificación del copiado, hace lo siguiente:

Situación actual y futuro...

1. Calcula y almacena en disco un archivo .XML que contiene el nombre y el *fixity check sum* de cada uno de los archivos del proyecto empleando el algoritmo MD5 (Wikipedia 2018a).
2. Copia todos los archivos del proyecto a cinta LTO.
3. Leyendo los archivos ya copiados en la cinta LTO, se repite el cálculo de MD5 registrándolos en otro archivo .XML también en disco.
4. Finalmente, se comparan los dos archivos XML y, si el *script* no detecta diferencias, concluye copiando el XML a la cinta a modo de *metadatos de preservación* de los ejemplares del proyecto contenidos en la cinta.

De manera periódica debe ejecutarse el segundo *script* para monitoreo y preservación, que toma como entrada una cinta LTO del acervo y hace lo siguiente:

1. Copia a disco los *metadatos de preservación* alojados en el XML en la cinta.
2. Al leer todos los demás archivos en la cinta vuelve a calcular sus códigos MD5 registrándolos en un nuevo XML.
3. Compara los dos archivos XML y, si no se detectan diferencias, concluye que los archivos en cinta siguen sin alteración en cada uno de sus bits.
4. Se concluye actualizando la fecha de la última revisión de la cinta en CLAF.

En la explicación anterior, por claridad, omitimos que: a) en una misma cinta generalmente copiamos dos o más proyectos, b) si el proyecto supera la capacidad de una LTO, lo partimos en dos o más raíces diferentes utilizando más de una LTO, con su correspondiente registro relacional en CLAF. Cabe comentar que generamos dos copias idénticas de cada cinta, una ubicada en la bóveda digital y la otra programada para ubicarse en otra bóveda remota. Ya que se tienen las dos copias en LTO de un proyecto, éste se elimina del almacenamiento masivo.

Con la actual infraestructura del LCRD los procesos de cálculo, copiado y verificación del *fixity check sum*, toman cerca de 30 horas por cinta. Aunado a las cargas de trabajo cotidianas del LCRD tenemos que reconocer que el monitoreo de preservación no lo estamos aplicando periódicamente, pues es imposible con los recursos humanos y de *hardware* disponibles. La noticia esperanzadora es que el monitoreo es automatizable mediante la integración a nuestro sistema de una librería de cintas LTO robotizada, lo que, conforme crece el acervo digital y envejecen las citas que lo contienen, se torna cada vez más urgente su integración. Además, la eventual migración del acervo en LTO-6 a nuevas tecnologías de almacenamiento, apoyada en una librería de cintas robotizada, es también automatizable, y es indispensable para eliminar el posible error humano y las consecuentes pérdidas de ejemplares digitales.

En abril de 2020, una sola copia del acervo digital de la Filmoteca ya acumulaba 411 Tb en 164 cintas LTO-6, lo que representa poco más de 35 millones de fotogramas provenientes de 1 248 títulos digitalizados. Antes que la generación 6 de LTO se torne insostenible, eventualmente el acervo digital de la Filmoteca tendrá que migrarse a otro soporte físico del soporte digital, que podrá ser una nueva generación de LTO o almacenamiento SSD.

LA NUBE Y EL ARTEFACTO REPRODUCTOR DIGITAL

En esta sección, se presentan los resultados de un estudio de costos para mantener un espejo del acervo en la nube y se cita una iniciativa esperanzadora dirigida, entre otros objetivos, a la preservación del artefacto reproductor y por ende a la posible preservación al muy largo plazo de los acervos de documentos digitales en general y el de la Filmoteca en particular.

El espejo en la nube

A invitación de la Coordinación de Asesores del Rector de la UNAM, y considerando que entre más copias de un acervo se tengan más

disminuye la probabilidad de su daño o pérdida, en 2018 hicimos una proyección de costos para almacenar en la nube un espejo del acervo digital de la Filmoteca para el período 2019-2024 (CoNTI 2018).

Estimamos que para 2024, el tamaño de una sola copia del acervo crecerá a 940 TB, casi un petabyte. El costo total *estimado* a seis años, por servicios de almacenamiento en la nube, resultó un 33 por ciento menor que los costos por el mantenimiento de infraestructura del LCRD (que incluyó para este estudio dos escáneres de película cinematográfica, almacenamiento masivo SAN de 80 TB en raid-5, un clúster de dos servidores con virtualización, un servidor con dos *drives* LTO-6, todos comunicados por un *switch* de red local de 10 Gbps, un UPS para mantenerlos y una manejadora de aire y humedad acondicionados). Esta estimación asumió un incremento anual compuesto de 15 por ciento por costos de mantenimiento de infraestructura por empresas locales, y de 5 por ciento por costos por servicios en el extranjero. Luego, almacenar el espejo en la nube resulta muy atractivo para un escenario en que es posible bajar significativamente los costos *on-premises* (Wikipedia 2018b).

Desafortunadamente, para el caso de la Filmoteca, el ahorro de costos en mantenimiento *on-premises* bien identificados para este espejo es de apenas un 5 por ciento, pues no existen servicios de digitalización de filme en la nube. Además, en los porcentajes anteriores no se consideró que mover en 2024 la totalidad del espejo en la nube hacia alguna otra instalación, representaría un 72 por ciento del costo total acumulado por servicios en la nube. Entonces, por el momento, consideramos que no es costeable para la Filmoteca mantener un espejo en la nube.

Las estimaciones anteriores no consideraron costos por consumo de energía eléctrica, ni costos de procesamiento del *fixity check sum* en la nube ni *on-premises*, que es imprescindible, ni resolvieron ni costearon la solución del establecimiento de las referencias en la base de datos y metadatos de CLAF hacia los activos digitales en la nube.

Preservación del artefacto reproductor digital

Como antes se mencionó, hay dos grandes clases de artefacto reproductor, una constituida por los de *hardware* puro (como es un reproductor de Bluray, con un monitor sencillo de televisión y amplificador de sonido) y la otra por artefactos compuestos por *hardware* y *software* (como son los celulares “inteligentes”, las computadoras de escritorio y los proyectores de DCP) que invariablemente incluyen una computadora de propósito general. En el caso de un acervo digital como el de la Filmoteca, utilizamos artefactos pertenecientes a la segunda clase.

Aunque es de esperarse que la evolución tecnológica del audiovisual digital imponga aumentos en resolución espacial, espectral y temporal, que tornarán obsoletos los formatos del audiovisual digital actual, nuestros órganos perceptuales no evolucionarán tan vertiginosamente. Entonces y en teoría, podremos reproducir nuestro acervo digital de sonido e imagen en movimiento con la mera preservación del *software* y su necesaria adaptación al *hardware* por venir. Como soporte a esta afirmación, cito ahora varios conceptos expresados en (Abramatic *et al.* 2018):

- El *software* es un mediador *esencial* para acceder a *cualquier* tipo de información digital.
- Una creciente parte de nuestro *conocimiento* está constituida por (o depende de) artefactos de *software*.
- Hoy es bien aceptado en la extensa literatura sobre la preservación digital que la preservación al largo plazo requiere acceso irrestricto al código fuente de las herramientas utilizadas para lograr su objetivo.
- Que lo anterior incluye tanto al *software* libre y abierto, como al propietario y cerrado.
- Sin embargo, no hemos cuidado con la entereza requerida esta valiosa forma del conocimiento que es el *software*.
- Los científicos y los profesionales de cómputo tienen el deber, la responsabilidad y el privilegio de armar la infraestructura de un archivo universal de código fuente.

Abramatic y otros autores promueven la organización “Herencia del Software” dedicada a preservar todo el *software* (Abramatic *et al.* 2018). Esta organización nació como iniciativa del Instituto Nacional de Investigación en Informática y Automatización de Francia, y tiene acuerdos con la Unesco y grandes consorcios de la industria (Software Heritage 2018).

Ante el escenario universal actual se nos ocurre que organizaciones como la Filmoteca de la UNAM deberían recurrir estrictamente a herramientas de *software* abierto. En nuestro caso así lo hemos hecho en lo que se refiere a los sistemas de información que recurren a la plataforma Linux y otras herramientas de desarrollo de *software* y bases de datos, aunque sobre máquinas virtuales apoyadas en una plataforma de virtualización propietaria. Tampoco ha sido posible recurrir a *software* abierto de herramientas de restauración digital, edición de video digital, transcodificación y DCPS, el principal obstáculo ha sido la carencia de recursos humanos para esta tarea.

Por otro lado, es muy probable que los servicios en la nube evolucionarán para proveer herramientas de *software*, propietario o libre, para proyectos de restauración y preservación digital. Cito un ejemplo apoyando esta especulación: cuando realizábamos las pruebas de proyección de costos para mantener el acervo en un espejo alojado en la nube, mi colaborador, el Ing. Gustavo Lucio José, probó el cambio de formato o transcodificación del DCP 4K de un largometraje a formato ProRes 4:2:2 HQ Full HD; para nuestra sorpresa, nos percatamos que esta prueba resultó muy económica, eficiente y de calidad.

CONCLUSIONES

Después de explicar cómo integramos un laboratorio de digitalización con el desarrollo de CLAF como herramienta para la gestión y preservación de los productos del laboratorio, mostramos una proyección del crecimiento del Acervo de la Filmoteca para 2024. Lo que deja prever el correspondiente aumento de las presiones financieras para la preservación de este acervo en soporte digital.

Ante nuestro compromiso con la Filmoteca de buscar alternativas para preservar al muy largo plazo su acervo, presentamos los resultados de un estudio de la Filmoteca que compara los costos de un espejo del acervo en la nube con los costos de mantenimiento *on-premises*, en una proyección de 2018 a 2024. Y, aunque por lo pronto no resulta costeable el espejo en la nube, cuando llegue el momento de una eventual migración del acervo digital en su estado actual y/o de una renovación del equipamiento del LCRD, los servicios en la nube deberán ser evaluados como alternativa, aún más si para entonces habrán aumentado las velocidades de transferencia y disminuido sus costos por la proliferación de la competencia de mercados.

Finalmente, se planteó como esperanzadora la iniciativa del INRIA para la creación del repositorio universal “Herencia del Software”, como medio sustentable para la preservación del artefacto reproductor de documentos en soporte digital.

AGRADECIMIENTOS

Este escrito no hubiese sido posible sin la confianza depositada en el grupo de trabajo del autor, por parte del licenciado Hugo Villa Smythe, Director de la Filmoteca de la UNAM, y por su antecesora la licenciada María Guadalupe Ferrer Andrade. El autor hace patente su agradecimiento a los ingenieros Manuel Comi Xolot, Luis Felipe Maciel Mercado y Gustavo Lucio José por su disciplina, aportaciones y dedicación al trabajo colaborativo que ha fructificado en los resultados que este capítulo reporta.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramatic, Jean-François, Roberto Di Cosmo, and Stefano Zacchiroli. 2018, “Building the Universal Archive of Source Code: A global collaborative project for the benefit of all”. *Communications of the ACM*, (Vol. 61, No. 10, October 2018).

- CCSDS. Consultative Committee for Space Data Systems. 2012. "Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS), Recommended Practice, CCSDS 650.0-M-2, Magenta Book". Estados Unidos: Management Council of the Consultative Committee for Space Data Systems. <https://public.ccsds.org/pubs/650x0m2.pdf>.
- CoNTI. Coordinación de Nuevas Tecnologías e Informática. 2018. "Reporte sobre costos para mantener una copia espejo en la nube del acervo digital de la Filmoteca de la UNAM. Reporte interno de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, noviembre de 2018.
- DPC. Digital Preservation Coalition. 2018. "Digital Preservation Handbook". <https://www.dpconline.org/handbook>.
- Fairbairn, Natasha, Maria Assunta Pimpinelli, Thelma Ross. 2016. "FIAF Moving Image Cataloguing Manual", edited by Linda Tadic, project by Nancy Goldman for the FIAF Cataloguing and Documentation Commission. <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIPResources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf>.
- IBM Corporation. 2009. "IBM LTO Ultrium Cartridge Label Specification", Part Number 19P0034 EC - M10321 Feb. 2009. <http://www-01.ibm.com/support/docview.wss?uid=ssg1S7000429&aid=1>.
- León Lastra, Gerardo, Manuel Comi, Gustavo Lucio, Luis F. Maciel. 2017. "Sistematización del Acervo Fílmico de la Filmoteca de la UNAM". En Rodríguez, Perla y Munera Fernández. *Conectando los saberes de bibliotecas, archivos y museos (BAM) en torno a la preservación de documentos analógicos y de origen digital*. México: IIBI-UNAM 2019.
- Microsoft. 2018. "Availability and description of the File Checksum Integrity Verifier utility". <https://support.microsoft.com/en-us/help/841290/availability-and-description-of-the-filechecksum-integrity-verifier-u>.
- Owens, Trevor. 2014. "Protect Your Data: File Fixity and Data Integrity", Jefferson Bailey. <https://blogs.loc.gov/thesignal/2014/04/protect-your-data-file-fixity-and-data-integrity/>.

Software Heritage Organization. 2018. <https://www.softwareheritage.org/?lang=es>.

Ultrium LTO. Consorcio Ultrium LTO. 1999-2018. <https://www.lto.org/>.

Wikipedia. 2018a. “MD5”. <https://es.wikipedia.org/wiki/MD5>.

———. 2018b. “On-premises software”. https://en.wikipedia.org/wiki/On-premises_software

El acceso a las memorias fílmicas. Un panorama de acciones para el futuro

NILA GUISS

La clave del éxito para sobrevivir ante cualquier catástrofe que pudiera afectar nuestros acervos fílmicos es el control intelectual. Facilitar la creación y asentamiento de una identidad personal y cultural del lugar en donde localizamos los filmes nos da evidencia de las actividades acontecidas hacia adentro de un archivo¹ y coadyuva a dar una continuidad de los procesos para prevenir más situaciones azarosas² a las que ya de por sí sobreviven los artefactos cinematográficos.

Se entiende como control intelectual “[...] el conjunto de procesos operativos de gestión que sirven para dar respuesta a las necesidades intelectuales exigidas por los usuarios”.³ Se puede

1 Franco. *Guía de Implementación Operacional-Control intelectual y representación Modelo de Gestión Documental y Administración de Archivos (MGD) para la Red de Transparencia y Acceso a la Información (RTA)*.

2 Cfr. Paolo Cherchi. *La Cineteca di Babele*.

3 Beatriz Franco. *op. cit.* p. 8. Beneficios que conlleva el Control Intelectual en los Archivos. Las ventajas de mantener un control intelectual y una representación adecuada.

constatar que existe una representación adecuada de la información cuando el resto de las actividades se desarrollan de manera eficaz al prestarse los servicios de una forma coherente y equitativa.⁴

La interrogación que surge es si los procesos de control intelectual son propios de la gestión de colecciones, ¿en qué medida corresponden este tipo de acciones a lo que se lleva a cabo al interior de los acervos cinematográficos en México? De ello se habla poco. Hay un número tan enorme de rollos para identificar, catalogar y ver que solamente se llegan a intentos de distinguir entre lo que pudiera ser digno de proyectarse porque quizás pudiera tener contenido importante y aquello que ocupa espacio en los alteros y que prácticamente se puede dejar que desaparezca⁵ por falta de presupuesto y de personal. Porque sí es necesario enfatizar que muchos de los materiales están tan dañados o en altos niveles de avinagramiento. No hay personal suficiente ni con la capacitación necesaria para poner un alto definitivo a estas circunstancias.

La preocupación tendría que convertirse en ocupación desde hace ya algunas décadas. Traer a la mesa ante las autoridades correspondientes lo que está sucediendo para crear el entorno y las herramientas que permitan poner a la vista materiales importantes que sólo han sido accesibles a los ojos de los pocos preservadores que se encuentran trabajando dentro de los archivos.

La meta a mediano plazo sería hacer posible la reproducción de estos filmes, es decir, arreglarlos para que puedan pasar por los proyectores. Si esto no pudiera acontecer, sería indispensable hallar la forma de realizar su copia digital por medio de la tecnología moderna que utiliza fluidos para que las cintas cinematográficas no se rompan y escanean fotograma a fotograma para poder hacer su reproducción de forma digital. Sólo de esta manera se podría saber a ciencia cierta con qué tipo de patrimonio inmaterial

4 Parte del texto de este capítulo ya ha sido impreso dentro de la tesis para obtener el grado de maestra en cine documental. *Cfr.* Nila Guiss, *Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México ...*

5 *Cfr.* Paolo Cherchi. *La muerte del cine*.

se cuenta. Por lo anterior, sería necesario que a corto plazo se comenzará con una efectiva catalogación para posteriormente iniciar con la restauración física. El no entender la magnitud de lo que implica que no todos los rollos estén catalogados y muchos de estos se catalogan sin ser proyectados, dejando información trascendental para México, es lo que ha permitido llegar a la situación actual de nuestros acervos cinematográficos.

La pregunta es si hoy en día existen movimientos de impacto sociopolítico que ayuden a construir estrategias para subsanar los daños que datan desde el incendio de la Cineteca, en 1982, en donde se destruyó gran parte del acervo (6506 filmes) y casi todos los documentos (9278 libros y revistas, y 2300 guiones).⁶ Este acontecimiento trajo consecuencias que repercutieron en la responsabilidad del estado para con nuestros filmes al trasladar todos las cintas de nitrato a las bodegas de la UNAM.⁷ Esta acción tiene dos aristas; por una parte, al parecer, los preservadores de la Filмотeca de la UNAM han sido más responsables en cuanto a la catalogación de dichos filmes, aunque a cabalidad no se ha completado su proyección y puntual catalogación, por otra parte, es muy probable que de no haber sido así, esos filmes se hubieran perdido o se encontraran en peores condiciones. Sin embargo, desde ese entonces el Estado se deslindó y limpió las manos de lo que tendría que ser su responsabilidad.

Restaurar se convierte en un concepto importantísimo que engloba salvar lo que queda de cada artefacto. Las personas que se ocupan de la memoria y los archivos son rastreadores de recuerdos y lugares compartidos entre la memoria histórica.⁸ Tener un archivo entonces cobra importancia y el poder acceder a esos registros es vital por lo que se acude a sus restauradores y conservadores. Por un lado, están aquellos especialistas de la memoria, de

6 Cfr. Daniel González. "Presentación" FIAF *La imagen conservada*.

7 Fernando del Moral. "Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya", *Nitrato de Plata*. Al respecto puede consultarse también el capítulo 1.

8 Cfr. Emmanuel Hoog. *Memoria histórica y democracia*.

los recuerdos y los fragmentos fílmicos, por el otro, los técnicos responsables de la conservación de estos registros. Los profesionales de este campo de estudio requieren un grado alto de especialización en el que su cometido es primordialmente reconstruir los hechos a partir del encuentro, restauración y estudio de los fragmentos cinematográficos.

En el ámbito de acción, las personas que trabajan y se ocupan de las colecciones de memorias fílmicas construyen por sí mismas un terreno de educación a largo plazo⁹ y de formación continua; también porque la profesión está ligada a los constantes cambios en la tecnología y a las tecnologías de la información. A pesar de que nuestros acervos cuentan con personal especializado capaz de enfrentar las múltiples demandas de archivos fílmicos con práctica y experiencia, en la mayoría de los casos no corresponden sus aptitudes con las habilidades necesarias para manejar el gran desarrollo tecnológico. Tampoco existen los suficientes cuadros tanto como son necesarios. Por otro lado, los cuadros jóvenes que se han ido incorporando y que están más cercanos a la tecnología, no cuentan con la suficiente experiencia y conocimiento en el manejo de los materiales físicos.

En los archivos existentes aún predomina el método autodidáctico y en el país no existe ninguna institución que otorgue algún título técnico o superior de restaurador fílmico, preservador cinematográfico o comparable.¹⁰ Aunque existe similar formación para el caso de la fotografía, las ciencias de archivo e información no han sido capaces de aportar respuestas satisfactorias a los problemas específicos de las imágenes en movimiento.

Otra de las mayores problemáticas sobre el estado actual de los acervos nacionales, es su poca exhibición. Es escasa la difusión y casi nula la programación de filmes que representan la memoria

9 *Ibidem.* 965-1067.

10 En el documental audiovisual asociado con este documento cuyo nombre es *Dispositio*, podemos apreciar esta opinión en palabras del experto Francisco Gaytán, quien es uno de los más grandes precursores en la historia de la preservación fílmica mexicana.

nacional y se consideran patrimonio cinematográfico. ¿Si no son vistas, cómo pueden ser apreciadas? Las raíces de este asunto son varias. En primer lugar, la falta de presupuesto para realizar un copiado análogo y digital para preservar los originales y exhibir las copias. En segundo lugar, las políticas públicas, las cuales suelen incidir y dictar procedimientos sobre los acervos mexicanos y su preservación. “El tema de festivales, exposiciones y programadores va de la mano con la difusión de los propios archivos”.¹¹

Para ampliar la exhibición de nuestros archivos fílmicos, la primera respuesta es formar cuadros y públicos, distribuidores y exhibidores especializados. A través de la conformación de estudios específicos sobre la archivista fílmica crecería el grado de especialización e interés sobre el área. La realidad es que en México muchos cuadros y muchos preservadores, que incluso han sido dirigentes de importantes archivos fílmicos, salieron de cine clubes. Iván Trujillo (exdirector de la Filmoteca de la UNAM) y Javier Morett (director de la Filmoteca michoacana), son ejemplos de lo dicho. Se trata de personajes que han marcado pautas en las políticas de preservación. Otro ejemplo, lo tenemos con Xavier Robles y Alejandro Pelayo, su militancia entrecruza la política y el cine, que data desde los tiempos de inicio del cine club hasta nuestros días. Xavier Robles organizó, con el apoyo de Alejandro Pelayo quien, en vigencia del cargo de dirección, auspició, un ciclo de cine en la Cineteca Nacional el 30 de mayo de 2015.¹² Se proyectaron los trabajos fílmicos con los hechos más recientes sobre derechos humanos y desaparición forzada en México de los estudiantes de Ayotzinapa. Ambos son preservadores y han encabezado un sinnúmero de movimientos en apoyo a la preservación cinematográfica.

Uniendo esfuerzos como los ya citados, pudiera ser un acto político que entre en una nueva agenda: programar el patrimonio cinematográfico. Sin embargo, también existe una contraparte, que consiste en darle un mayor espacio y aforo a otros materiales,

11 Guiss. *op. cit.* p. 121

12 Arturo Sánchez. “Bajo la lluvia estrenan el documental de Ayotzinapa”. p. 12.

incluso en lugares dedicados a la preservación fílmica. Una especie de “religión del espectáculo”, en donde la cultura y el esparcimiento se alejan de la mirada política del acto de preservar o se apegan a ciertos intereses. De la ola creciente de festivales en todo México,¹³ se observa un porcentaje casi nulo de aquellos festivales que exhiben obras patrimoniales. Es nuestro deber impulsar festivales y cineclubes cuyo objetivo principal sea difundir las películas del acervo que datan de los años 20, y en este caso, hacer hincapié en exhibir los filmes de cine mudo y aquellos que están depositados en nuestras bóvedas sin ser mostrados. Pareciera una especie de ensoñación, pero sí es posible hacer que estos materiales resulten atractivos para el espectador. Un ejemplo de ello es Le Giornate del Cinema Muto (The Pordenone Silent Film Festival),¹⁴ en Italia. Curado por los más altos especialistas en la preservación fílmica, el festival es un ejemplo de que la diversión y la exhibición del patrimonio cinematográfico no están peleados.

¿Por qué no aprovechar la coyuntura y hacer festivales de nuestros filmes en línea? La sociedad del conocimiento en la que estamos inmersos atesora las fuentes de información. Por ello les concede un valor mayor a lo acostumbrado a lo largo de la historia. Entonces surgen los rastreadores de registros que de súbito salen a la luz, o, por el contrario, aquellos que saben lo que pudieran significar su enclaustramiento. En el presente, tener la información correcta en el momento indicado puede resultar valiosísimo. Para el futuro los especialistas de la información tendrán mucho poder. ¿Qué formación y seguimiento se está dando por el Estado?

Para dar comienzo a nuestro análisis es indispensable establecer y diferenciar los criterios entre conservación y preservación. La conservación es una etapa pasiva de nuestros archivos; la preservación genera movimiento. Conservar significa tener y almacenar en condiciones adecuadas los materiales, para que no se degraden o para que su degradación sea más lenta que la que

13 Christian Zimmer, *Cine y política. Material didáctico de uso interno*.

14 Edizioni Precedenti, “Le Giornate del Cinema Muto-The Pordenone Silent Film Festival”.

sucedería si no estuvieran en esas condiciones. En cambio, la preservación abarca el concepto de clasificar estos materiales de manera correcta, para que la gente los use. Es decir, si no hay acceso a los materiales, no se están preservando, aunque parezca contradictorio.

En el fondo todo archivo apuesta por preservar el aspecto tangible e intangible de sus registros aunque a veces pareciera ser sumamente complicado y en ocasiones imposible, porque por ejemplo, en el caso del cine, mucho del registro se vive a través de la reproducción de los soportes de las películas: si no se guardan también los proyectores que hacen posible su reproducción, se pudiera estar preservando el material fílmico pero no lo que en él quedó contenido porque nadie podría apreciarlo al no ser posible su reproducción. De ejemplos como el anterior surgen conceptos que en la actualidad se respaldan por las instituciones tales como patrimonio tangible e intangible en los que para fines prácticos se divide aquel patrimonio que podemos palpar y otro que ocurre en un instante continuo de tiempo.

Los acervos, entonces, resguardan el material físico, y la labor de intervenirlos, resulta muy complicado. En primer lugar, porque es difícil realizar colecciones; por ejemplo, muchas de estas obtienen sus nombres gracias al donador, o la casa productora que cerró o por alguna otra condición azarosa lo que vuelve aún más complicada su conservación y restauración. En segundo lugar, se dificulta el poder exhibirlas y/o difundirlas, porque frecuentemente no se cuenta con los derechos patrimoniales de las mismas lo que impide su intervención. En otras ocasiones se sabe quién posee los derechos patrimoniales pero es un nudo demasiado enmarañado tener papeles legales claros que permitan usar la colección. Lo que significa no llevar a cabo la labor de preservación.

Actualmente, la falta de un reglamento así como un manual y reglas de operación, junto con la insuficiente inversión, significa que muchas películas estén a punto de ser inservibles por falta de intervención (en el sentido de bloquear las reacciones adversas a su conservación, como la acidez, hongos, daños por pegaduras, alabiamientos, encogimientos, etcétera).

Por la anterior, los huecos en el marco de la legislación contribuyen al enclaustramiento, poca difusión y conocimiento del patrimonio cinematográfico al privar a los ciudadanos mexicanos de acceder a estos materiales porque no existen catálogos adecuados para saber lo que contienen los acervos, ni tampoco plataformas o reglamentos, como se ha mencionado, al grado de no poder encontrar el material digitalizado y no poderlo consultar.

En un futuro se esperaría que el preservador desarrollara un papel activo en todas las actividades del acceso, por ejemplo, desde el inicio, las películas o colecciones se deberían interpretar y contextualizar de forma correcta para evitar nombramientos falsos o azarosos. Posteriormente, hacer partícipe al preservador en la toma de decisiones para el sostenimiento de los gastos de acceso de forma participativa.¹⁵

El acceso puede tener un carácter activo el cual es iniciado por la propia institución y no está limitado sino a la imaginación. Desde la retransmisión periódica por radio o televisión, proyecciones públicas, el préstamo de copias o grabaciones con fines de presentación fuera del archivo, la preparación de versiones reconstruidas de películas o programas que sólo existen en versión parcial o deteriorada, la creación de productos inspirados en los materiales como compilaciones o especiales en DVD y BluRay que muchas veces aumentan la disponibilidad universal del material, la digitalización del material y la disponibilidad en línea y todo tipo de exposiciones, conferencias y ponencias.¹⁶

La conservación y el acceso son dos acciones muy importantes y que van de la mano. Acciones que mantienen viva la propia naturaleza de las películas. En consecuencia, la conservación es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad.

15 Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*.

16 *Vid.* Ray Edmondson, *op. cit.*, p. 23.

En muchas ocasiones los problemas de acceso se ven relacionados con el principio de la supervivencia de un archivo, pues para no dañar las copias no se muestran al público o a los investigadores. Lo anterior ocurre también porque no se tiene el suficiente presupuesto para efectuar copias análogas o digitales de consulta. En esencia la razón de ser de un archivo es la preservación, lo que implica tanto la conservación como el acceso permanente.

Es necesario fortalecer la experiencia práctica en el proceso de preservación a partir de ejemplos, conceptos y marcos de referencia, además, y sobre todo, hacer el esfuerzo de homologar los dos mundos en el que se lleva a cabo la preservación en México: el crítico y el técnico. Los ejemplos concretos nos ayudarán a convalidar una metodología que nos permita una puesta en marcha de un plan para el desarrollo de nuestras colecciones, cuya prioridad tendrá que ser el soporte de nitrato. La importancia de mostrar ejemplos técnicos y metodológicos es consolidar un *corpus* que abarque todas las aristas de la preservación, ya que hasta el momento el aparato crítico y los expertos están muy separados del quehacer práctico y técnico, lo que lleva a una notoria división en el campo de la preservación que puede en ocasiones caer en la toma de malas decisiones o decisiones basadas en una sola área del conocimiento.

Luego de analizar los diferentes temas que envuelven la condición actual de nuestro patrimonio cinematográfico, podemos llegar a varias conclusiones sobre diversas problemáticas a las que ofrecemos alternativas para su solución y con ello quizás alcanzar una preservación completa y eficaz. El repaso por la historia puede enseñarnos también a leer políticamente.¹⁷ Cuando el cine nació no fue solamente el arte del espectáculo por sí mismo, simultáneamente fue un acto político, mostraba la realidad de los acontecimientos como estaban sucediendo o desde la perspectiva de quien lo estaba contando, o de quien hubo pagado por tal o cual noticia. Así es como ha ocurrido en la actualidad con los

17 Christian Zimmer, *Cine y política. Material didáctico de uso interno*.

movimientos de la ciudadanía, artistas y estudiantes que culminan en un movimiento cineclubístico y hasta en la formación de acervos. Un claro ejemplo de cine político ha cobrado voz y bandera con el movimiento del Comité de Cineastas en Ayotzinapa y las reuniones y muestras que han sido acogidas por la Cineteca Nacional.

¿Por qué acentuar el aspecto político de la preservación? Porque sería una respuesta a lo planteado; si el cine ya es de por sí histórico e influye de forma trascendental sobre la mente humana y los actos públicos, el acceso a este tipo de materiales debe de tener un fondo político y de movimiento social a manera de reclamar lo que desde un principio nos pertenece y a lo que tenemos el derecho, es decir, poder tener acceso y el conocimiento de qué es lo que se está guardando en nuestros acervos.

Para el futuro esta problemática deberá ser discutida en los ámbitos jurídicos, judiciales y políticos, para que llegue a oídos de las personas que ocupan cargos importantes en la toma de decisiones. Sobre todo, para que se comprenda a cabalidad el fenómeno y se pueda poner especial atención en implementar un Plan de Preservación del Patrimonio Fílmico Mexicano, y que éste pueda ser operativo.

También hacer juntas de trabajo en donde las políticas públicas, incidan y dicten procedimientos sobre los acervos mexicanos. Es el tema de festivales, exposiciones y programación de los propios archivos. En México, en 2019, se llevaron a cabo 168 festivales de cine, diez más que el año anterior.¹⁸ A pesar de esta tendencia, solamente un festival de corte archivístico o de reapropiación se encuentra registrado de acuerdo con el catálogo de Festivales del IMCINE: el Festival Internacional de Cine Silente que se lleva a cabo anualmente en la ciudad de Puebla y que ahora celebra su

18 IMCINE. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*.

cuarta edición.¹⁹ Entre los expertos sabemos que las Jornadas de Reapropiación es un festival que se dedica a ello y tiene sus principales sedes en la Cineteca Nacional y en el Centro de Cultura Digital (aunque no se le reconozca en el Anuario Estadístico). Existen dos festivales del tipo *underground* que si bien no aparecen en el catálogo del IMCINE han ido creciendo y tienen cierta acogida entre los expertos del tema: el Festival Experimental CODEC y Arkinio. En este mismo sentido, dirigido también por los coordinadores de las Jornadas de Reapropiación, ha surgido un festival nuevo que lleva el nombre de Ultra-cinema pero su enfoque se aleja más de los filmes conservados por llamarlos de alguna manera para adentrarse en la experimentación con las cintas. Cabe resaltar que en 2018 la Filmoteca de la UNAM crea Arcadia: Muestra Internacional de Cine Rescatado y Restaurado.

Las inquietudes que surgen son sobre si los festivales *mainstream* deberían hacer una sección especial para exhibir el cine en formato analógico o sus restauraciones como ha ocurrido con las películas de *El Santo* en el Festival Internacional de Cine de Morelia, o de qué forma la comunidad de cineastas pudiera involucrarse activamente a esta contribución en pro del patrimonio nacional fílmico.

La clave de la programación, la difusión y el acceso está en el desarrollo sostenible de México, pues como hemos argumentado, el futuro se encuentra en la sociedad de la información. El control de información es ampliamente capitalizable para el gobierno de cualquier país y más si la información de la que se trata es abundante e importante para sus ciudadanos. Quizás el primer problema a resolver sería la Gestión de Desarrollo de Colecciones Fílmicas, para así saber qué es lo que tenemos en nuestros archivos desorganizados, pues, aunque no podemos brindar un

19 Aunque hay una sección mexicana, como su nombre lo dice, el Festival Internacional de Cine Silente está enfocado al cine silente mundial. Por lo anterior no hay festival registrado sobre cine y archivo mexicano o sobre cine de reapropiación o de formatos análogos de carácter nacional; es decir, ninguno que aparezca en el Anuario.

porcentaje puntual de la cantidad de latas que se encuentran mal catalogadas o medianamente catalogadas en los acervos, sí sabemos que esto ocurre con mucha frecuencia gracias a una gran cantidad de testimonios brindados y de los cuales hemos dado algunos ejemplos.

Gran parte de planteamiento es desarrollado desde un riguroso ámbito académico en la tesis “Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México. Conservación, preservación, catalogación y programación del archivo filmico nacional.”²⁰ Sin embargo, la pasión detrás de él ha quedado plasmada en la realización del documental *Dispositio* que lo acompaña. Es un ejemplo tangible en un coral de voces de los expertos sobre el discurso elaborado, además de que es hondamente emotivo. La finalidad es llegar a uno de los principales objetivos planteados: que las personas se identifiquen con la problemática desde su raíz, en sus recuerdos personales, sus archivos familiares, la importancia de conservarlos para evocarlos y tener un acompañamiento de su pasado que les permita no repetir historias y tomar mejores decisiones en el futuro. Lograr el acceso al legado que se plasma en las imágenes en movimiento. Este filme trata de adherir a más mexicanos en torno a una preocupación sincera por la preservación de los archivos colectivos y las problemáticas de derechos de autor para poder preservar el patrimonio filmico mexicano.

Dispositio es el ejemplo vivo de hasta dónde no se pueden llegar a utilizar nuestros archivos filmicos digitales con eficacia. Se ha ocupado para poder dar acceso a él un *copyleft* y *creative commons*,²¹ porque estuvo enclaustrado como los filmes mismos que se encuentran en nuestros acervos, por la problemática de

20 Parte del texto de este capítulo ya ha sido impreso dentro de la tesis para obtener el grado de maestra en cine documental. *Cfr.* Nila Guiss. *Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México. Conservación, preservación, catalogación y programación del archivo filmico nacional.*

21 Para esclarecer el amplio significado de las licencias de *Creative Commons* recomendamos visitar la página web oficial, disponible en: <https://creativecommons.org/>.

derechos de autor que los engloban. Es importante que nuevos trabajos surjan al respecto para esclarecer los límites y permisiones que pueden brindar estas licencias. Hasta este punto, se decide firmar el documental como *creative commons*, que afirma que es derecho de todos los mexicanos, pues a pesar de que llevó seis años de búsqueda e investigación elaborarlo, existieron muchas problemáticas sobre la cuestión de derechos que nunca quedaron claras y no se han podido resolver. La decisión radica en que es de mayor importancia difundir estas imágenes (nunca antes vistas) en movimiento y que forman parte de un legado histórico y emotivo de un país a continuar en procesos jurídicos que llevarían décadas y quizás nunca se resolverían.

En conclusión, las únicas herramientas que tenemos en el presente para dar acceso a nuestro patrimonio cinematográfico son aquellas que brindan las actuales economías naranjas²² que plantean una nueva visión sobre lo que representa la cultura en el fondo, con acento en conceptos como la identidad y el derecho a la información. Para con estas herramientas poder hacer del conocimiento de todos los mexicanos lo que ocurre con nuestro patrimonio cinematográfico. Porque continuar apegándose a la actual jurisdicción de los derechos, la cual, además, de ser muy imprecisa, retrasaría la exhibición de nuestro patrimonio como lo que ocurrió con el documental *Dispositio* por más de un lustro, o hasta llegar a impedir tal vez que jamás pueda ser exhibido.

La propuesta es robustecer la Política Cultural de Estado sobre el patrimonio fílmico; con herramientas sustentables de acceso a la información y de la industrialización cultural que proponen las economías naranjas. Comenzar con la redacción por parte de los expertos de un reglamento que haga efectiva la ley. El patrimonio no debe estar ligado a asignaciones presupuestales irregulares o cambios de gobierno, es nuestra obligación salvaguardarlo. Constituir una cultura de Estado, desde los senadores hasta los

22 Vid. Felipe Buitrago e Iván Duque. *La Economía Naranja. Una oportunidad infinita*.

usuarios, debe ser una política cultural real con una visión integral y ambiciosa.

La política integral que el gobierno deberá tener para cubrir su responsabilidad ante la preservación de la memoria, será efectuar un diseño estructural que comprenda estudios de caso, balance económico, planeación de las plazas para el personal, órganos colegiados de dirección, órganos de intervención multidisciplinarios, además de planes y programas a corto, mediano y largo plazo. El respaldo deberá ser académico, no sólo administrativo y sobre todo no se deberá ceñir a sexenios o cambios de gobierno.

Se tendrá que desarrollar un enfoque que priorice al usuario ante la colección. Se le da el privilegio a la colección convirtiéndola en sustantivo para dejar de ser “bóvedas llenas de objetos inaccesibles”. Una política basada en la economía naranja contribuye a multiplicar la información pues los objetos se preservan íntegros y se ofertan copias de exhibición de diferente índole para que pueda ser de fácil y plural acceso. Incluso una gestión naranja bien realizada contribuye a que ocurra un balance económico en el acervo, pues éste tiene el potencial de convertirse en parte de la estrategia institucional de autofinanciamiento.

Una industria cultural de información contra una política pública errónea y destructiva para nuestro patrimonio que sustenta la creencia de que por tratarse de instituciones de gobierno no tienen derecho a cobrar cuotas de recuperación. La palabra clave es la sustentabilidad, sin ella el archivo se pone en riesgo. Es necesario que las colecciones sean autosustentables; por ejemplo, se pueden dar servicios a cambio de donaciones proporcionales a lo que cada destinatario pueda efectuar, o bien evaluar los fines para el uso de dichos fragmentos y el tipo de solicitud, por ejemplo, si se trata de un investigador, un académico, un mercadólogo, un publicista o una organización pública o privada.

Esto también genera una política de corresponsabilidad, pues el servicio de acceso adquiere un valor propio. Es mucho dinero el que se necesita para mantener estos espacios en perfecto funcionamiento. Si bien el Estado tendrá que hacer un esfuerzo por los espacios de trabajo, los laboratorios, los espacios de almace-

miento y edificios inteligentes, la comunidad, por su parte, tiene que compartir el esfuerzo para el mantenimiento de este patrimonio compartido.

BIBLIOGRAFÍA

- Bauer, Guillermo. *Introducción al estudio de la historia*. Barcelona. Bosch. 1970.
- Benjamin, Walter. *Libro de los paisajes*. Fernández Castañeda. I. Herrera. F. Guerrero (trads.). Madrid: Akal. 2005.
- Berrueco, Adriana. *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.
- Bonfil, Guillermo. *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del Patrimonio Cultural. Antología de textos*. México: CONACULTA. 2003.
- Buitrago Restrepo, Felipe e Iván Duque Márquez. *La Economía Naranja. Una oportunidad infinita*. BID/Aguilar. Latin America. 2013.
- Cherchi, Paolo. *La Cineteca di Babele. Vol. V: Storia del Cinema Mondiale. Teorie. strumenti. memorie*. Enciclopedia Brunetta. Einaudi. 2009.
- . *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes-Kaplan Ediciones. 2005.
- Creative Commons. Sitio Oficial. 2020. <https://creativecommons.org/>.
- Dispositio. Lugar en donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido*. dirigida por Nila Guiss. producida por AMAPCiA A.C., apoyada por el CUEC y la FAD de la UNAM. México 2016.
- Edizioni Precedenti. “Le Giornate del Cinema Muto-The Porde-none Silent Film Festival”. *La Cineteca de Friuli*. 2014. http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti.html.

- Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. conmemoración del 25 Aniversario de la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento. París. Unesco. 2004.
- Franco, Beatriz (coord.). *Guía de Implementación Operacional—Control intelectual y representación. Modelo de Gestión Documental y Administración de Archivos (MGD) para la Red de Transparencia y Acceso a la Información (RTA)*. Secretaría de Estado de Cultura del Gobierno de España. 2014. http://mgd.redrta.org/mgd/site/artic/20150123/asocfile/20150123102701/g_04_o_guia_control_intelectual.pdf.
- Gerzovich, Diego. “Aura e imagen dialéctica. Teología. temporalidad. hermenéutica y política en Walter Benjamin”. *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales. 2009.
- González, Daniel. “Presentación” FIAF. *La imagen conservada*. México: Cineteca Nacional. 1993.
- Guiss, Nila. “Arqueología fílmica mexicana. La praxis artística sobre los restos del celuloide”. *Memorias de la 17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. España: Departamento de Conservación y Restauración. Museo Reina Sofía. Ministerio de Cultura y Deporte. 2016.
- . *Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México. Conservación. preservación. catalogación y programación del archivo fílmico nacional*. Tesis de maestría. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México. 2019.
- Hoog, Emmanuel. *Memoria histórica y democracia*. Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano. Boletín mayo de 2008.: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/183.htm>.
- IMCINE. *Anuario estadístico del cine mexicano 2017*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Secretaria de Cultura. marzo de 2017.
- Jung, Carl. “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo”. *Obra Completa*. vol. 9. parte 1. Madrid: Trotta. 2002.

- Moral, Fernando del. "Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya". *Nitrato de plata*. (núm. 18): México. 1993.
- Sánchez, Arturo. "Bajo la lluvia estrenan el documental de Ayotzina-pa". *La Jornada*. domingo 31 de mayo de 2015. <https://www.jornada.com.mx/2015/05/31/portada.pdf?fbclid=IwAR0KZMv3pevhA9W5EOE8Vw22u5cMkAYQNV1DqT6QudblUCXyWeLTGyrlbrk>.
- Trueba, Jonás. *Los ilusos. El rincón de Arcuria*. Cultura Audiovisual. 2013. <http://elrincondearcuria.blogspot.mx/2013/05/los-ilusos.html>.
- Unesco. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* adoptada por la Conferencia General en su 25.^a sesión. París. 15 de noviembre de 1989.
- Zimmer, Christian. *Cine y política. Material didáctico de uso interno*. CUEC, UNAM. núm. 18. 1987.

El patrimonio audiovisual y la televisión en México: Acceso de contenidos del archivo de televisión de la UASLP

UBALDO CANDIA REYNA

INTRODUCCIÓN

Ante el incremento exponencial de la información que se ha dado en el mundo digital en los últimos años, existe un interés creciente de las sociedades para consultar y difundir documentos audiovisuales, muchos de ellos, resguardados en los archivos de televisión. Estos archivos están en constante transformación en todo el mundo, día a día se generan grandes cantidades de imágenes en movimiento y esta demanda ha ampliado las posibilidades de reutilización de contenidos, por lo que se ha vuelto necesario preservar y dar acceso a la memoria y el patrimonio audiovisual.

El patrimonio audiovisual constituye una gran parte de nuestro legado cultural que se ha visto fortalecido a lo largo de la historia. Un suceso clave se dio en 1980 cuando la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) recomendó la salvaguarda y conservación de las imágenes en movimiento, sugirió considerar entre otras, a las producciones cinematográficas, las producciones televisivas y las producciones

videográficas como parte del patrimonio cultural y documental. Ante este llamado a salvaguardar y preservar a largo plazo, se realizó a su vez la invitación a que cada estado miembro de la Unesco estableciera los principios que permitieran determinar cuáles eran las imágenes que se deberían grabar y/o depositar para la posteridad, incluidas las “grabaciones efímeras” que presentaran un excepcional carácter de documentación.

La tarea de preservar la herencia documental es un reto global, diversas organizaciones y países han trabajado a favor de los patrimonios estrechando lazos de cooperación y colaboración; en México existen leyes y reglamentos que se adoptan como instrumentos jurídicos¹ para salvaguardar y conservar los documentos y el patrimonio audiovisual. Por citar algunas, tanto en la *Ley General de Bibliotecas*, como en la *Ley General de Archivos* se menciona al audiovisual como parte integrante de los documentos a conservar. Por su parte, la *Ley General de Bienes Nacionales* establece a las películas y objetos que contengan imágenes y sonido como bienes de dominio público de la federación, aunado a esto, la *Ley Federal del Derecho de Autor* protege a las obras audiovisuales y los programas de radio y televisión ante su registro.

Todo lo anterior se ha ido fortaleciendo con el apoyo y un fuerte compromiso de especialistas a favor del patrimonio documental y audiovisual, un ejemplo de ello es el Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC), que a través de diversas entidades que tienen entre sus funciones la custodia y preservación, han desarrollado normativas para unificar criterios y mejorar la cooperación interinstitucional entre los archivos que salvaguardan documentos audiovisuales y de otros tipos.

En México, existen diversos archivos en donde se encuentran resguardados documentos audiovisuales que dan testimonio de la

1 - Ley Última Reforma DOF 19-01-2018, sobre *Ley general de bibliotecas*. - Ley Nueva Ley DOF 15-06-2018, sobre *Ley General de Archivos*. - Ley Última Reforma DOF 19-01-2018 sobre *Ley General de Bienes Nacionales*. - Ley Última reforma publicada DOF 15-06-2018, sobre *ley federal del derecho de autor*.

memoria colectiva. Una parte importante se localiza en las universidades de México en donde se encuentran fondos audiovisuales que través del tiempo han sido preservados; diversos documentos audiovisuales son el fruto del trabajo de departamentos, entidades y particulares que han dejado testimonio a través de diferentes soportes en video como una valiosa fuente de conocimiento. Las universidades y demás instituciones de investigación y enseñanza han sido señaladas por la propia Unesco como espacios de confianza para llevar a cabo las tareas de preservación, estas tienen un interés natural en garantizar el acceso permanente, y pueden ofrecer a la vez la viabilidad a largo plazo y la infraestructura técnica para desempeñar una función de preservación.

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA TELEVISIÓN EN MÉXICO

Muchas instituciones internacionales se han esforzado para constituir mecanismos de salvaguarda de los documentos audiovisuales, una de ellas, es la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA).²

En el año de 2004 FIAT/IFTA redactó El llamado de París, cuyo objetivo básico era concientizar y movilizar a los gobernantes a favor de la salvaguarda del patrimonio audiovisual mundial, y especialmente a favor de la salvaguarda de los archivos de radio y televisión, cuya situación era muy preocupante en ese momento, especialmente en los países en vías de desarrollo. Este llamado obtuvo el respaldo de cerca de 10 mil firmas procedentes de 110 países, además consiguió el apoyo inmediato de otras organizaciones dedicadas también a preservar el patrimonio audiovisual, entre ellas la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y

2 Esta organización fue creada en 1977 y promueve la cooperación entre archivos de radio y televisión, archivos multimedia y audiovisuales y bibliotecas, y todos aquellos que se dedican a la preservación y explotación de imágenes en movimiento y materiales de sonido grabados y documentación asociada.

Audiovisuales (IASA) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). El documento fue presentado al Secretario General de las Naciones Unidas en el año 2005 durante la Conferencia de la FIAT/IFTA en Nueva York (Hidalgo 2013, 56).

Con la proclamación del día 27 de octubre en el año 2005 como Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, la propia Unesco puso de manifiesto que los documentos audiovisuales tales como las películas, los programas de radio y televisión, y las grabaciones de audio y video son patrimonio de todos y que también son vulnerables y frágiles, por ello se debía concientizar al público sobre la necesidad de tomar medidas urgentes y reconocer la importancia de este tipo de documentos, creando condiciones necesarias para resguardar la memoria de la humanidad.

Para Edmodson (2018), el patrimonio audiovisual es muy amplio y abarca, sin estar limitado a ello, lo siguiente:

- Grabaciones sonoras, radio, películas, televisión, videos, producciones digitales o de otro tipo que incluyan imágenes en movimiento y/o grabaciones de sonidos, estén o no dirigidos principalmente a ser distribuidos al público.
- Objetos, materiales, trabajos e intangibles relacionados con documentos audiovisuales, considerados desde el punto de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro punto de vista; esto deberá incluir materiales relacionados con las industrias del cine, la radiodifusión y la grabación, como son la literatura, los guiones, las imágenes fijas, los pósteres, los materiales de promoción, los manuscritos, y artefactos tales como el equipo técnico o los vestuarios.
- Conceptos tales como la perpetuación de habilidades obsoletas y los ambientes asociados con la reproducción y presentación de estos medios.
- Material no literario o gráfico, tal como fotografías, mapas, manuscritos, dispositivas y otros trabajos visuales, seleccionados por su propio mérito

En lo que respecta a esta lista, podemos visualizar el alcance de este patrimonio en el que los videos y la televisión están presentes como parte imprescindible de la memoria.

El término “televisión” se utiliza por primera vez hacia 1900, aunque el origen de las investigaciones que llevarían a su nacimiento se sitúe años atrás. La BBC fue la primera cadena de televisión que inicio oficialmente emisiones irregulares en septiembre de 1929 (Hidalgo 2013, 63).

En México en materia televisiva se cuenta con diversos avances que van desde los primeros experimentos de televisión por parte de los ingenieros Francisco Javier Stavoli y Miguel Fonseca, de 1928 a 1930, los inventos del ingeniero González Camarena, la primera concesión comercial para un canal en el año 1949, las repetidoras de microondas, la televisión vía satélite, la televisión por cable, hasta llegar a la televisión digital de alta definición en el país. Según el programa de desarrollo del sector telecomunicaciones, para el año de 1995 existían un total de 561 canales de televisión en la República mexicana entre concesionados, complementarios y permisionados.

La Televisión es uno de los medios de comunicación más importantes para la población mexicana, su cobertura y alcance la han convertido en una de sus principales fuentes de información y conocimiento; conforme a la encuesta nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH), generada en el año 2018, alrededor de 32.2 millones de la población en México contaban con un televisor, ya sea analógico, digital o ambos.

El anuario estadístico del Instituto Federal de Telecomunicaciones de 2019 informó que el promedio de televisores encendidos de enero 2018 a junio 2019 fue de 14.85 por ciento durante las 24 horas y que esta proporción alcanza su mayor nivel, de 30.76 por ciento entre las 21:00 horas y 22:00 horas.

En un principio la televisión en México fue concebida para uso comercial. El presidente Miguel Alemán, durante el sexenio 1946-1952 estableció las bases que ampliarían las posibilidades en el ámbito educativo y artístico a través de la televisión (Rodríguez

1998, 309); se puede inferir ante ello, que en los inicios las televisoras en México no tenían como prioridad la salvaguarda y la preservación de lo que se producía, sino difundir y comercializar los contenidos. Con el paso del tiempo surge la necesidad de consultar y reutilizar la información para la realización de nuevas producciones o para traer simplemente al presente sucesos sobresalientes del pasado, con ello, se fueron consolidando unidades de información que salvaguardan la memoria y el patrimonio audiovisual. Para Teruggi (2014), hasta hace muy poco tiempo el archivo audiovisual era algo inaccesible, sobre todo en lo que concierne a la radio y televisión, y solamente en los últimos años se ha empezado a abrir el contenido de esas “cajas fuertes”.

La televisión mexicana es una fuente generadora de millones de documentos audiovisuales que la convierten en un poderoso referente para la historia de la memoria colectiva del mundo; su presencia ha estado involucrada a nivel estatal, nacional e internacional; se ha podido constatar que la historia de cualquier canal de televisión se encuentra estrechamente ligada con los fondos que se gestionan en sus archivos. En nuestro país se encuentran diversos canales que difunden contenidos de valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico y de entretenimiento en cadenas como Televisa, TV AZTECA, TV UNAM, Televisión Educativa, Canal Once, Canal Catorce, Canal del Congreso, Canales Universitarios, entre otras.

Desde hace años existe una cooperación entre instituciones nacionales que ha permitido crear sistemas de innovación y transferencia de conocimiento, resolver problemáticas en común y fortalecer temas estratégicos para la preservación de los archivos de Televisión. En el año 2000 se crea el Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación, COTENNDOC,³ e inicia sus

3 El COTENNDOC es la organización encargada en México de elaborar, modificar, revisar, analizar, cancelar y, en su caso, aprobar normas relacionadas con la documentación de acervos videográficos, fotográficos, documentales y fonográficos educativos y culturales, atendiendo a políticas que garantizan su conservación y difusión.

actividades vinculado a la Dirección General de Normas de la Secretaría de Economía. Este comité ha diseñado lineamientos para atender cuestiones muy puntuales en cuanto a la descripción documental, conservación, digitalización y preservación, entre otros procesos; todo ello a través de normas que garantizan el acceso a la información contenida en diversos soportes y formatos.

El COTENNDOC está integrado por las dependencias competentes en el ámbito de la documentación y gestión de acervos considerados patrimonio cultural. Actualmente participan más de 30 instituciones como la Fonoteca Nacional, la Biblioteca Nacional, el Canal Once, el Canal 22, la Cineteca Nacional, la Dirección de Radio y Televisión de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Dirección General de Normas (DGN-SE), el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Televisión Educativa (DGTVE), TV UNAM, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Radio Educación, el Archivo General de la Nación (AGN) y el Colegio de México (COL-MEX), entre otras.

En lo que respecta a normativas que apoyan a procesos en los archivos de televisión, se encuentra la “Norma Mexicana documentos videográficos-lineamientos para su catalogación”, la cual es el resultado del esfuerzo de un grupo interdisciplinario que desde hace más de 20 años se propuso crear un instrumento que permitiera ajustar el trabajo catalográfico de descripción de estos materiales a un modelo común, buscando con ello mejorar la calidad del trabajo documental al simplificarlo y unificarlo para permitir el intercambio de información, así como reducir errores y falta de comprensión con un lenguaje más específico. En ella se puntualizan las reglas de catalogación de documentos videográficos, públicos y privados a nivel nacional; la norma está estructurada en dos secciones; la primera se refiere a la catalogación de producciones terminadas y la segunda a las imágenes de archivo.

Otra de las normas que apoyan el trabajo de los documentos videográficos es la norma “Documentos videográficos y fonográficos - lineamientos para su conservación”, la cual se creó ante la necesidad imperante de proteger la información que existe en los

documentos videográficos y fonográficos. En esta norma trabajaron más de 15 instituciones mexicanas. Incluye dos apéndices constitutivos del cuerpo que contienen el listado de soportes y los principales deterioros que afectan a los documentos videográficos y fonográficos; asimismo incluye dos apéndices informativos donde se presenta un ejemplo de ficha de conservación y el glosario de esta norma.

Estas dos normas han permitido que los documentos videográficos de los archivos de televisión que las han implementado cuenten con campos o elementos de catalogación con información suficiente para su acceso, así como la permanencia de los propios documentos, reduciendo su degradación o deterioro. En los últimos años el COTENNDOC ha organizado jornadas de capacitación para mantener actualizados, sobre temáticas afines, a los miembros que lo integran; se continúa trabajando en la actualización de estas y otras normas.

ACCESO EN EL ARCHIVO DE TELEVISIÓN DE LA DIRECCIÓN DE RADIO Y TELEVISIÓN DE LA UASLP

En la Dirección de Radio y Televisión de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP) se encuentra el archivo de televisión en el Centro de Documentación Audiovisual. Este espacio resguarda la memoria audiovisual desde 1988, año en que se creó la televisora de la institución. El archivo concentra documentos audiovisuales de la universidad, del estado y algunas colecciones de otros estados del país, a través de muestras de producciones de la Red Nacional de Televisión y Video de las Instituciones de Educación Superior de ANUIES.

El archivo de video de Radio y Televisión de la UASLP conserva más de 10 mil documentos en diversos soportes y formatos como: U-matic $\frac{3}{4}$ (1 520), Betacam (1 517), DVCAM (1 300), VHS (1 660), HDV (200), DVD (1 980) .mp4 (1 000), .mov (1 300). Los contenidos son diversos, desde géneros informativos, entretenimiento, documentales, deportes, entre otros.

A través de los años, en este archivo se han realizado diversas tareas de preservación. Se procura la conservación de los materiales analógicos, pero además se busca asegurar el acceso permanente de los documentos audiovisuales, considerando diversos procesos y actividades con alcances que impliquen al propio archivo y al contexto que lo rodea. El acceso es un proceso necesario en todo archivo. La preservación sin el acceso no tiene sentido (Edmodson 2018). Tomando para ello, en cuenta, los aspectos institucionales y financieros, así como la organización y gestión de contenidos con una visión clara de los objetivos.

Cada archivo de televisión es diferente, mientras algunos tendrán los recursos financieros, humanos y de infraestructura, en algunos otros existen carencias. Esta situación disímboles hace aún más compleja la preservación. No obstante, y a pesar de cualquier circunstancia, se debe contemplar que los documentos audiovisuales nunca deben perder la capacidad de difundirse a través de diferentes medios. Con el paso del tiempo, en el archivo de Televisión de Radio y Televisión Universitaria, una vez que se han aplicado procesos de identificación, selección, diagnóstico, inventario, catalogación, clasificación, conservación y digitalización, se han encontrado maneras de hacer accesibles los documentos hacia el interior y exterior. Un ejemplo de ello es la creación de los canales de YouTube: DRTVUASLP y RedTVIES. El canal de YouTube DRTVUASLP fue creado por el archivo de televisión en el año de 2010 para dar visibilidad a videos digitales resguardados en el acervo; este canal cuenta en la actualidad con más de 2 500 000 vistas, 7 850 suscriptores y 1 380 videos publicados. En él se realizan las transmisiones en vivo de diferentes eventos (<https://www.youtube.com/user/UASLPTV>).

El canal RedTVIES fue creado al igual por el archivo de televisión en el año de 2012, el canal cuenta con más de 1 millón de vistas, 3 227 suscriptores con 227 videos publicados (<https://www.youtube.com/user/redtvies>).

Por otro lado, como parte de la actualización de la barra programática en la Radio de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, se han agregado diversas propuestas y contenidos para el radioescucha, uno de ellos es el programa *Play a la Historia*.

Este programa dio inicio el 9 de septiembre de 2019. Es una serie radiofónica que tiene como objetivo principal compartir a través de la radio aquellos documentos que forman parte del patrimonio audiovisual y documental de la Universidad, así como las actividades que realiza el Área de Documentación Audiovisual de la Dirección de Radio y Televisión de la UASLP y otras instituciones nacionales e internacionales que salvaguardan, preservan y dan acceso a la memoria de la humanidad.

La estructura de este programa está dividida en cuatro secciones:

- *Desde el carrete*, es una sección diseñada como trivia, en donde se presentan pistas a la audiencia que le ayudan a identificar el audio o personaje a presentar.
- *Desde el archivo audiovisual*, es la sección en donde se abordan temas que conciernen tanto al patrimonio audiovisual, el patrimonio documental, la memoria y archivos, así como las actividades de salvaguarda y preservación.
- *Play a la historia*, se presentan datos y documentos sonoros históricos salvaguardados en los archivos de Radio y Televisión de la UASLP, así como los compartidos por otras instituciones.
- *Curiosidades del audiovisual*, esta sección está dedicada a compartir con el auditorio datos, estadísticas, anécdotas, soportes, formatos y todas aquellas notas informativas que tengan que ver con el documento visual y/o sonoro.

El programa *Play a la Historia* fue presentado en el año 2019, en el Primer Encuentro Nacional de Fonotecas y Acervos Sonoros y el III Congreso Internacional de Archivos Digitales en la Ciudad de México. En estas presentaciones se formuló una invitación a profesionales de la información, archivos e instituciones a participar compartiendo las experiencias, eventos y actividades que desarrollan desde sus espacios. A la fecha, han aportado más de 30 instituciones nacionales e internacionales, como la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT), Radio y Televisión de España (RTVE), Centro de Documentación de Televisión Nacional

de Chile, AVP, la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), la Fonoteca Nacional, la Filmoteca Nacional, Radio Educación, el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa, el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la UNAM, el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, el Centro de Documentación Histórica Rafael Montejano y Aguiñaga de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, entre otras.

A lo largo de la existencia de este programa se cuenta con 40 emisiones en donde se han presentado especialistas, se han abordado diversos tópicos y compartido audios relevantes. *Play a la Historia* se transmite por las tres frecuencias universitarias y a través de la página web de la Dirección de Radio y Televisión de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y se pueden volver a escuchar los programas completos como pódcast. (https://www.mixcloud.com/Play_a_la_historia/).

Otra forma en que se han hecho accesibles documentos audiovisuales del acervo de Televisión Universitaria ha sido a través del programa *Desde el Archivo*. Esta es una serie de mini contenidos presentados en redes sociales en 2020 que datan de los años 80 y 90, en los que a través de una curaduría y programación alusiva a fechas relevantes se exponen contenidos históricos de soportes de video de U-matic $\frac{3}{4}$, Betacam, VHS, entre otros; dichos contenidos datan de la propia Universidad, el estado de San Luis Potosí y personajes ilustres. Para la exposición de estos videos se realiza la búsqueda de contenidos en el catálogo de acuerdo con fechas relevantes, se ubican los documentos y se transfieren a digital, seleccionando y editando rasgos importantes para finalmente difundirlo a través de las redes sociales; a la fecha se han realizado más de 30 contenidos con un alcance importante y se pretende crear un canal en YouTube para su consulta posterior.

CONCLUSIONES

La televisión es un medio influyente en donde se captura nuestra memoria colectiva. El patrimonio audiovisual que deriva de

su ejercicio constituye un recurso indispensable que requieren las sociedades actuales; el patrimonio en la Televisión no se ha construido solo, su puesta en valor ha recaído en diversas instituciones y organismos que, preocupados por su preservación y acceso, han tomado la responsabilidad de mantenerlo vigente.

En los profesionales que preservan el patrimonio audiovisual se encuentra un papel significativo en el desarrollo, lo que potencia el valor de sus contenidos y facilitando el acceso a ellos a través de diferentes formas y medios. Se debe estar siempre atento a las mejores prácticas como parte de la actualización continua para hacer visible los contenidos de los archivos de televisión, permanecer al margen de todo ello significa desvincular al archivo de la sociedad, lo que representa la pérdida de la memoria.

Es indispensable continuar fortaleciendo las políticas encaminadas a garantizar la preservación al patrimonio audiovisual y documental; se debe impulsar la creación de mecanismos y encontrar las soluciones para establecer el acceso de los acervos existentes.

La apuesta por preservar los documentos audiovisuales a través del tiempo en los archivos de televisión refleja resultados positivos. Construir nuevos conocimientos y poder visualizar contenidos del pasado en el presente ha manifestado un impacto extraordinario en las sociedades actuales. El patrimonio audiovisual es una herencia viva que debemos valorar.

BIBLIOGRAFÍA

- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. 2018. *Ley General de Archivos*. México: Cámara de Diputados. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA_150618.pdf.
- . 2018. *Ley General de Bibliotecas*. México: Cámara de Diputados. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/134_190118.pdf.

- . 2018. *Ley General de Bienes Nacionales*. México: Cámara de Diputados. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267_190118.pdf.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. 2018. *Ley Federal del Derecho de Autor*. México: Cámara de Diputados.
- Edmondson, Ray. 2018. *Archivos audiovisuales: filosofía y principios*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México), Unesco Office Bangkok and Regional Bureau for Education in Asia and the Pacific. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000113127_spa.
- Federación Internacional de Archivos de Televisión FIAT. 2020. *Misión de FIAT*. <http://fiatifta.org/index.php/about/mission/>.
- Hidalgo Goyanes, Paloma. 2013. "Patrimonio Audiovisual en Televisión". *Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación*, coord. Juan Carlos Marcos Recio, 56-57. España: Editorial Síntesis.
- Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT). 2020. *Anuario estadístico 2019*. http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contentodogeneral/estadisticas/anuario2019_1.pdf.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2018. *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH)*. INEGI <https://www.inegi.org.mx/programas/dutih/2018/>.
- Secretaría de Economía. 2013. *Norma Mexicana, documentos videográficos – lineamientos para su catalogación*. Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación.
- Secretaría de Economía. 2013. *Norma Mexicana, documentos videográficos y fonográficos -lineamientos para su conservación*. Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación.
- Rodríguez, Perla Olivia. 1998. "La televisión educativa en México: Apuntes para una historia de La Televisión Mexicana." *Revista mexicana de comunicación*, ed. Miguel Ángel Sánchez de Armas: 309-335. México.

- Teruggi, Daniel. 2014. "El interés de los contenidos audiovisuales en las industrias creativas: experiencias de diseminación y reutilización de contenidos." *Sexto Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales: la democratización del patrimonio sonoro y audiovisual en la era digital*. Coord. Fonoteca Nacional. México: Secretaría de Educación Pública.
- Unesco. 2003. *Directrices para la preservación del patrimonio digital*. Unesco. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130071_spa.
- Unesco. 1980. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Unesco. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Creadores de memoria: Los archivos sonoros y audiovisuales en México. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Anabel Olivas Chávez; revisión especializada, Carlos Ceballos Sosa; corrección de pruebas, Carlos Ceballos Sosa; revisión de pruebas, Valeria Guzmán González; formación editorial, Sonia Wendy Chávez Nolasco. Fue impreso en papel cultural de 90 gr en los talleres de Dataprint, Georgia 181, Col Nápoles, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, C.P. 03810. Se terminó de imprimir en octubre de 2021.