

CREADORES DE MEMORIA:

Los archivos sonoros
y audiovisuales
en México

Coordinadora
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz



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:

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:

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
Níla Guiss	
EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA TELEVISIÓN EN MÉXICO: ACCESO DE CONTENIDOS DEL ARCHIVO DE TELEVISIÓN DE LA UASLP	161
Ubaldo Candia Reyna	

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 filmicos, la primera respuesta es formar cuadros y públicos, distribuidores y exhibidores especializados. A través de la conformación de estudios específicos sobre la archivista filmica 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 filmicos, salieron de cine clubes. Iván Trujillo (exdirector de la Filмотeca de la UNAM) y Javier Morett (director de la Filмотeca 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 filmicos 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”.

sucedría 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 Arkino. 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 filmico.

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 almacena-

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 Portenone 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.
- Guis, 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.

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.