



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**ERROR DE ARCHIVO**  
**EL CINE VERNÁCULO Y DE AFICIONADOS DE LA CINETECA NACIONAL**

INFORME ESCRITO DE INVESTIGACIÓN APLICADA  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:  
**JOSHUA DALÍ SÁNCHEZ GONZÁLEZ**

TUTOR PRINCIPAL:  
**DR. DAVID WOOD M.J.**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
**DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN**  
DEPTO. HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA, UAM-AZCAPOTZALCO  
**DR. IVÁN RUÍZ**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, JULIO, 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# **ERROR DE ARCHIVO**

**EL CINE VERNÁCULO Y DE AFICIONADOS DE LA CINETECA NACIONAL**

**JOSHUA DALÍ SÁNCHEZ GONZÁLEZ**

## Tabla de contenido

Introducción.....	6
Acapulco-Xochimilco y su contexto archivístico .....	8
El cine vernáculo de la Cineteca Nacional .....	13
Espacios y producción de lo erróneo.....	19
Error y archivo: hacia un posible lapsus .....	25
Conclusiones .....	28
Referencias .....	32

Hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente una carga de pensamiento en lo que aparenta ser un detalle anodino.

JACQUES RANCIÈRE

Las películas domésticas son mentiras. Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad.

ALAIN BERLINER

## **Agradecimientos**

Quiero dedicar unas breves palabras sinceras de agradecimiento a aquellos que contribuyeron en la realización de este informe. Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y a la UNAM por el apoyo para realizar esta investigación. Durante la maestría tuve la oportunidad de escuchar y ser escuchado por profesores invaluable. De todos ellos me gustaría destacar al Dr. Iván Ruíz y al Dr. David Wood, ambos también tutores de este informe por su enorme paciencia y aportaciones que han supuesto una gran ayuda en distintos momentos de la maestría. Agradezco enormemente al Dr. Álvaro Vázquez Mantecón por haber accedido a integrar el comité académico, así como por sus comentarios durante el proceso. También quiero agradecer a las personas de la Cineteca Nacional. Especialmente a Tzutzumatzin Soto y a Tania Espinal por compartir el interés por el cine vernáculo y su preservación. Finalmente quiero agradecer a Sara García por su invaluable compañía durante estos dos años de la maestría y por su apoyo anímico durante el proceso de escritura.

## Introducción

*Acapulco-Xochimilco*, de la colección Enrique Martínez Meneses, es un documento audiovisual de naturaleza compleja. Es una película vernácula realizada por aficionados que tiene la peculiaridad de tener doble exposición y estar resguardada, para su preservación, en la Cineteca Nacional, un archivo fílmico de carácter público. La película forma parte del proyecto Archivo Memoria que busca concebir el archivo, el cine y la información de una manera distinta orientada por un nuevo paradigma de preservación. La existencia de esta película en una cineteca pública es posible, entre muchos otros factores, gracias a un giro archivístico gestado a finales del siglo XX en distintas cinetecas, principalmente de Europa y Estados Unidos. Este cambio de paradigma sobre el cine vernáculo ha abierto una veta de posibles investigaciones hasta antes poco explorada pero de difícil acceso e interpretación. El análisis de la película permite identificar una serie de rasgos culturales y estéticos característicos del cine doméstico que a través de distintas herramientas de interpretación posibilita su resignificación a la luz de un panorama archivístico y cinematográfico complejo y cambiante. Bajo este paradigma el estudio de la película *Acapulco-Xochimilco* permite cuestionarnos en torno a los procesos de producción del cine doméstico y de aficionados durante los años sesenta y setenta en México, sus circuitos de exhibición y los problemas intrínsecos de su preservación.



El presente trabajo parte de la idea de que Archivo Memoria, en sus errores, rupturas y continuidades, constituye una suerte de inconsciente fílmico que permite aparecer espacialidades y temporalidades capaces de subvertir narrativas visuales heredadas de distintas épocas.<sup>1</sup> A diferencia de algunos trabajos que se centran en la definición y análisis del cine doméstico, el presente ensayo se enfoca en el estudio de la manera en la que los errores fílmicos se hacen visibles a través de un archivo público. Para llegar hasta ese punto analizaré distintos momentos de un material fílmico erróneo producido por la institución familiar. Este es un estudio sobre las imágenes inexactas producidas por aficionados desde la perspectiva archivística sin perder de vista el contexto histórico en el que fue producida. A través del análisis de los elementos visuales de la película, así como de su contexto archivístico e histórico, pretendo responder dos preguntas: ¿Cuáles son los criterios para definir algo como erróneo? Y ¿Cuál es la función de estos materiales erróneos en el contexto de un archivo fílmico público y de la institución familiar?

El presente ensayo se enfoca únicamente en la película *Acapulco-Xochimilco*. Para ello aprovecho las herramientas de la disciplina de la Historia del arte y de la Archivística. Es importante aclarar que este no es un estudio a profundidad del proyecto Archivo Memoria, ni del cine doméstico y de aficionados. La investigación se centra en la producción fílmica de la familia Meneses durante los años cincuenta, sesenta y setenta, específicamente en aquellas películas con doble exposición.

En la primera parte del texto describo de manera puntual la película *Acapulco Xochimilco* y analizo su contexto archivístico. En un segundo momento defino los conceptos de cine doméstico y cine de aficionados para comprender la importancia de estos materiales, y en general del proyecto Archivo Memoria, dentro de la práctica archivística contemporánea. Hacia la última parte del ensayo me enfoco en analizar las variables existentes para definir un material fílmico

---

<sup>1</sup> Cfr. Rancière 2006.

como erróneo y los espacios de producción de los mismos. En el último capítulo procuro dibujar una posible ruta de interpretación de las películas erróneas.

La película *Acapulco-Xochimilco* entendida como documento, más que darnos respuestas sobre aspectos políticos, históricos o socioculturales, nos interroga. En estricto sentido, el análisis de esta película es un pretexto para adentrarme en el universo de los materiales fílmicos domésticos producidos por aficionados que, desde mi punto de vista, son cines que han permanecido olvidados por distintos agentes: las familias, los investigadores, las instituciones y la misma historia. Abordar estos materiales desde el error obedece a un deseo personal, a un criterio sobre lo que me obsesiona y fascina. En este recorrido por los materiales domésticos de la Cineteca Nacional, más que respuestas puntuales sobre el archivo encontré preguntas. Los siguientes apartados son un breve testimonio de ello.

### **Acapulco-Xochimilco y su contexto archivístico**

Los repositorios públicos, además de contener documentos, los regulan y los definen. También nos condicionan sobre la manera de aproximarnos a ellos. En este apartado describo la película *Acapulco-Xochimilco* y posteriormente analizo el repositorio donde está contenida, la colección a la que pertenece, la manera en la que se puede acceder a ella a través de una consulta digital, así como el procedimiento de revisión del material fílmico en el Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

La playa está llena de gente y sólo se escucha el silencio. Probablemente sean vacaciones de verano o Semana Santa. Al fondo se ven las montañas, repletas de arbustos color verde, que circundan la bahía. Una serie de construcciones precarias, hechas de madera y palma, se yerguen rítmicamente al margen de la arena. Las sombras nos permiten inducir que es aproximadamente el medio día. La imagen no nos es ajena, estamos en la bahía de Acapulco en el estado de Guerrero, probablemente en la década de 1960. Las imágenes en todo

momento son confusas ya que las formas y los colores opacos aparecen encimados unos con otros por la doble exposición. En donde debería de aparecer el rostro de una sola persona aparecen dos, tres y hasta cuatro en distintos planos y tamaños.

En medio de esa confusión visual, al centro de la imagen, rodeada por una multitud anónima, una niña se acerca dando brinquitos hasta donde rompen las olas. En el mar un barco velero es jalado por un grupo de hombres para intentar regresarlo a tierra. Mujeres, niños con flotadores y hombres aparecen nadando en el mar. La niña chapotea y manotea al aire mientras toma un poco de arena para regresar a donde la espera otra niña sentada para construir un castillo. La niña, que voltea varias veces hacia el lugar desde donde observamos como espectadores, como buscando la aprobación a sus actos, es retratada en un típico plano general hecho con cámara en mano. Parece tener aproximadamente seis años. Viste un traje de baño color rojo, humedecido y flojo, que constantemente se acomoda pues parece quedarle grande. El resto de las personas visten de shorts, algunos usan sombreros, otros sombrillas. Son pocos los adultos que traen consigo una cubeta y una pala para excavar en la arena, esa parece ser tarea exclusiva de los niños.

Las secuencias presentan un montaje rudimentario. Los planos y los encuadres son arrítmicos. Se suceden uno tras otro como obedeciendo a la obsesión de querer abarcarlo todo. Después de un súbito corte en la secuencia aparece un niño leyendo en el interior de una casa, en lo que aparenta ser un estudio. Con un libro en la mano pasa las páginas sin revisarlas mientras voltea a la cámara. En la secuencia paralela aparece una mujer rubia en monokini que es retratada a detalle a través de un zoom óptico.

Mientras en una secuencia aparece la mujer rubia en monokini rosa, en la otra vemos imágenes aleatorias de la playa. En esta última toma, la gente, a través de un corte en la imagen, se revela de manera gradual. Vemos la imagen de una trajinera en medio del mar. Con el nombre de "Juanita", escrito con flores falsas multicolores sobre la parte frontal semejando una corona, la trajinera parece

navegar junto a los barcos veleros, la arena, la gente en flotadores y la mujer rubia en monokini.

Casi sin percibirlo, y como en una especie de elipsis onírica, ya no estamos más en Acapulco ni en la década de 1960. Ahora nos encontramos en Xochimilco, al sur de la Ciudad de México, en los últimos canales de lo que en algún momento fue un gran lago que ocupaba la mayor parte del valle de México. Sobre un estrecho canal de agua transita una multitud de trajineras. El canal está flanqueado por la flora endémica de la región: viejos ahuejotes sirven a la vez como rompevientos de los cultivos y soporte de las chinampas. A través de un zoom, el camarógrafo nos aproxima a la imagen de un hombre impulsando, con un enorme palo, a la trajinera “Juanita”. En la embarcación un mariachi descansa plácidamente. En el canal crece el lirio acuático. Reina la confusión visual. Las formas y los colores se traslapan en distintos calcos. Hacia el final de la película aparecen unos niños observando desde la proa de la trajinera el horizonte. En él dos enormes nubes gordas y suspendidas sobre una montaña árida parecen estar congeladas en el tiempo. Sobre ese mismo horizonte nuevamente aparece la imagen de la niña en la playa que continua chapoteando.

La película *Acapulco-Xochimilco* se puede revisar en la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis”<sup>2</sup> de la Cineteca Nacional. Forma parte de la colección Enrique Martínez Meneses. Se conforma de 33 películas a color y sin sonido: 18 en formato 8mm y 15 en súper 8 en soporte de acetato de celulosa. La colección se encuentra en buen estado, libre de microorganismos, polvo o humedad. Actualmente se resguarda en las bóvedas de la Cineteca Nacional en las condiciones óptimas de temperatura y humedad habiendo sido limpiada y posteriormente digitalizada. No se llevó a cabo en este material, ni en ningún otro

---

<sup>2</sup> La Videoteca Digital es un espacio de consulta público y gratuito de materiales audiovisuales. Se inauguró en el 2012 con la colección de cine que la familia del escritor Carlos Monsiváis donó cuando murió el escritor. Al espacio de consulta e investigación se accede previo registro y se hace a través de los distintos módulos que están instalados en los tres pisos que ocupa el recinto. En el apartado de contexto archivístico amplió la información.

de los materiales del proyecto Archivo Memoria, restauración física ni digital.<sup>3</sup> El periodo de producción de estas imágenes oscila entre 1966 y 1978. Se desconoce el nombre de la persona, o las personas, que hicieron las filmaciones.<sup>4</sup> La colección contiene películas que documentan celebraciones y la experiencia de viaje de los integrantes de la familia a distintas partes de México como Veracruz, Quintana Roo, Chiapas, Guerrero, Baja California y Sinaloa.<sup>5</sup>

La película resulta extraordinaria por sus cualidades visuales, los colores, la doble exposición, lo enigmático y anónimo de los personajes. Forma parte de la colección de cine doméstico de la Cineteca Nacional llamada Archivo Memoria. Archivo Memoria es un proyecto paradigmático en América Latina. El objetivo fundamental del proyecto es el de preservar cines, generalmente olvidados, que den cuenta del devenir de una sociedad desde la dimensión microhistórica. Este archivo es un espejo de la sociedad mexicana de los años cuarenta hasta los ochenta. En él están reflejados los deseos de modernidad de todo un país. La existencia de este archivo también representa una lucha constante, a nivel burocrático, político y conceptual, por incluir en una institución pública materiales que generalmente pasan desapercibidos y son olvidados. La importancia de este archivo radica en su enorme valor, no ya como patrimonio cultural, sino como estructura que posibilita la preservación, investigación y difusión de imágenes vernáculas y de aficionados.<sup>6</sup>

Durante la revisión que hice de la película en una de las bóvedas del Laboratorio de Restauración Digital,<sup>7</sup> me percaté que la lata tenía un rótulo que

---

<sup>3</sup> Se quitó el polvo y se limpiaron los materiales, como se hace comúnmente con las colecciones que ingresan en buen estado. La decisión sobre qué restaurar y qué no depende de las políticas de la institución y la emergencia de las solicitudes.

<sup>4</sup> Hasta el momento en el que estoy escribiendo este ensayo no he tenido la posibilidad de comunicarme con la familia a pesar de que lo he intentado en múltiples ocasiones. Cuando los donantes de las colecciones dejaban en resguardo sus colecciones se les pedía dejaran datos mínimos, como teléfono, correo electrónico o dirección postal para poder comunicarse, en caso de que surgiera alguna duda.

<sup>5</sup> Era común en las familias llevar a cabo bitácoras de viaje en película. La mayor parte de las colecciones de Archivo Memoria pertenecen al género cine de viaje.

<sup>6</sup> Amplió el análisis sobre el proyecto en el apartado "El cine vernáculo de la Cineteca Nacional".

<sup>7</sup> Para la revisión me ayudó Tania Espinal, restauradora del acervo y especialista en soportes fílmicos. El Laboratorio de Restauración Digital se fundó en el 2010 como parte del proyecto

decía “Acapulco-Xochimilco”. El rollo se encontraba en buen estado y no tenía ningún tipo de anomalías u observaciones. Desconozco si la lata que resguarda la cinta fue la misma con la que ingresó cuando la donaron o si le fue asignada una nueva al entrar a la bóveda. La película empleada fue Kodachrome II tipo A (figura 1).<sup>8</sup> Un tipo de película muy popular para su época por la novedad que implicaba el color en el cine amateur de ese momento. La película en su totalidad tiene doble exposición. Revisar el soporte físico me permitió tener una relación más próxima con la película y obtener algunos datos que me ayudarían posteriormente a determinar que la doble exposición había sido producto de un error y no de un ejercicio de experimentación.

Durante la década de 1960 muchas familias registraron en película viajes familiares de este tipo a la bahía de Acapulco y a los canales de Xochimilco. Eran dos espacios un tanto disímbolos. Por una parte, Acapulco era un escaparate para mostrar el ascenso de una clase social favorecida por el desarrollo económico que experimentó el país en la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, Xochimilco funcionó como espejismo de un momento pretérito de la Ciudad de México: la antigua ciudad lacustre.

Estos registros visuales por lo general los hacían los padres de familia: aficionados inexpertos en el manejo de las cámaras pero con una obsesión por conservar la memoria de su familia. En esa obsesión, muy próxima al acto ritual, cometían muchos errores de índole técnico. Estos errores, como la doble exposición, vistos a la distancia y en el contexto de un archivo público resultan enigmáticos por la capacidad de generar un sentido nuevo sobre la imagen, los archivos, la memoria y su preservación. En el siguiente apartado defino los conceptos de cine doméstico y cine de aficionados y explico la manera en la que

---

integral de reestructuración de la Cineteca. Desde la perspectiva de la institución resulta un proyecto pionero en América Latina. Tiene por objetivo restaurar digitalmente las películas. Cuenta con la Arriscan Wetgate que escanea en 2k fotograma por fotograma y el Sondor OMAE que permite reproducir y digitalizar bandas sonoras así como el Memory HD para digitalizar formatos pequeños como súper 8, 8mm, 16mm etc. (Laboratorio de Restauración Digital 2016).

<sup>8</sup> Esta película de la marca *Eastman Kodak* era específica para cámaras 8mm, el tipo A era ASA 40. Cfr. Popular Mechanics 2017, 220.

funciona el proyecto Archivo Memoria intentando así perfilar el punto medular de esta investigación. ¿Cuáles son los criterios para definir algo como erróneo? Y ¿Cuál es la función de los materiales erróneos en el contexto de un archivo filmico público?

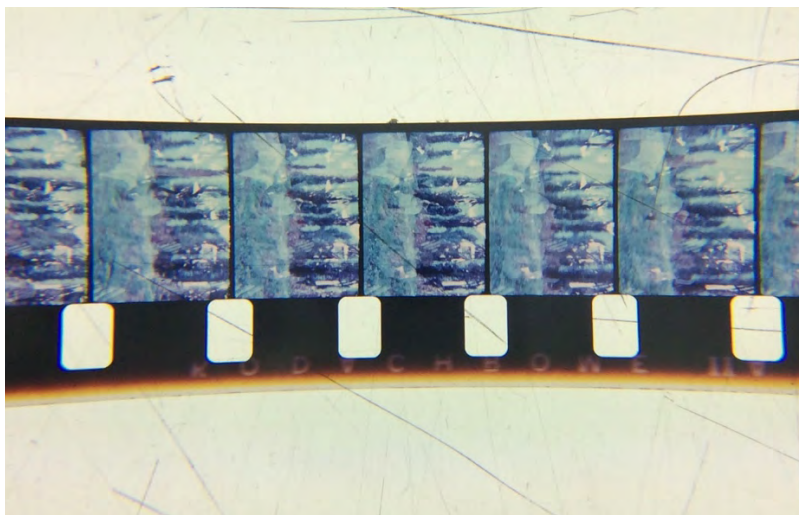


Figura 1. Película Kodachrome II tipo A utilizado en *Acapulco-Xochimilco*.

## **El cine vernáculo de la Cineteca Nacional**

Archivo Memoria es una vasta colección de cine vernáculo y de aficionados que formó la Cineteca Nacional a partir del 2010. En la mayor parte de las películas de esta colección abundan los errores. En el presente apartado analizo algunas definiciones sobre el cine vernáculo, el desarrollo del concepto y el proyecto Archivo Memoria.<sup>9</sup>

Alain Berliner en “Como mi padre antes que yo”, menciona que el cine doméstico es sobre todo un acto ritual de creación colectiva para perpetuar la

---

<sup>9</sup> Para discusiones a fondo de estos términos, Cfr. Efrén Cuevas Álvarez. 2010. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid; Patricia R. Zimmerman. 2008. *Mining the Home Movie. Excavaciones in Histories and Movies*. Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.

memoria.<sup>10</sup> En un sentido similar Roger Odin identifica en este cine una serie de figuras estilísticas propias: las películas no cuentan una historia; las secuencias son fragmentos inconexos que retratan personas y paisajes; la temporalidad es indeterminada, en un mismo rollo pueden estar dos momentos con una distancia temporal de tan sólo unas horas o de varios años; en la relación de los personajes con el espacio parece estar presente la obsesión por la permanencia, la constante posibilidad de poder afirmar en un futuro incierto: “Yo estuve ahí”. Finalmente, la experiencia escénica de visualización está más próxima a la práctica “expandida”<sup>11</sup> que a la proyección tradicional de filmes.<sup>12</sup>

La práctica expandida, o cine expandido, de manera muy sucinta, se refiere a un tipo de producción que busca modificar la experiencia visual y corporal al desbordar la proyección cinematográfica, más allá de las salas convencionales de cine, para cambiar la manera de habitar el espacio de proyección motivando al movimiento corporal. Bajo estas condiciones el espectador pasa de ser un sujeto inmóvil y silencioso a un sujeto activo y en movimiento. Se plantea el acto de percibir como un ejercicio reflexivo que involucra todo el cuerpo y no sólo la mirada. En la práctica expandida también se busca explorar la materialidad y la tridimensionalidad de las proyecciones en relación con el espacio arquitectónico. Las piezas son el resultado de la interrelación entre el espacio, el cuerpo y el objeto a partir de la dinámica del movimiento.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Péter Forgács (Forgács 2008, 47-56), se pronuncia en un sentido similar con respecto al acto ritual del cine vernáculo: “The original context of the private film is the home screening rite, the celebration of times past, of recollection, and of hints of the nonverbal realm of communication and symbols.”

<sup>11</sup> Youngblood 1970.

<sup>12</sup> Odin 2010, 39-40.

<sup>13</sup> El estudio del cine expandido aparece en la historia de la cinematografía de manera marginal. Si bien el origen de esta práctica se remonta a los años sesenta y setenta del siglo XX, no es sino hasta hace relativamente poco tiempo que se ha revisado en el contexto de producción artística del siglo XXI. El texto de Youngblood (Youngblood 1970) resulta en este sentido un documento fundacional. Desde su origen, el cine expandido está vinculado a los museos y a su exhibición en las galerías. En el campo de lo cinematográfico se presenta como una suerte de ruptura en los modelos de producción que retoma algunos postulados de las vanguardias artísticas del siglo XX.



Para autores como Laurence Allard el cine vernáculo<sup>14</sup> es la esencia y el germen del cine experimental y de vanguardia. Encuentra en el amateurismo el distanciamiento necesario del capitalismo corporativista que impone su régimen de visión. Se pronuncia sobre la necesidad de construir espacios y “comunidades de comunicación” (espacios de ocio capaces de fecundar la creación artística) para que el cine compartido pueda ser inteligible en el doloroso proceso que sufren estos materiales cuando transitan del espacio privado al público.<sup>15</sup>

Estas “comunidades de comunicación” que menciona Allard, posibilitan la generación de una serie de comentarios que no es difícil intentar imaginarlos: “¿En dónde están?” “¡Mira, estamos en la playa, en Acapulco!” “Que linda te ves” “¡Mira al niño, cuanto ha crecido desde entonces!”. Comentarios al margen de la imagen que permiten dar un sentido nuevo a lo que observamos. El marco es el espacio de lo imaginario y de la ficción. Lo que sucede más allá del encuadre, es decir, la metanarración, lo que no vemos, es de vital importancia y da sentido a la imagen sometida al encuadre. En el caso de la película *Acapulco-Xochimilco* me fue imposible comunicarme con los productores de la película y la estructura actual de este texto obedece a ello. De haber sido posible, es muy probable que ese punto hubiese sido la guía argumental del texto o quizá la tensión entre la imagen (película) y el texto (metanarración) como línea de trabajo.

En resumen, el cine doméstico, y por ende la película *Acapulco-Xochimilco*, se constituye como un conjunto de pistas cifradas en la imagen y fuera de ella (metanarración) que pueden ayudar al espectador a reconstruir su propia historia

---

<sup>14</sup> En el presente ensayo empleo indistintamente las palabras vernáculo, doméstico, casero o familiar para referirme indistintamente a las películas creadas en el contexto de la institución familiar.

<sup>15</sup> Allard 2010, 255-271. Para la exposición *La ciudad está allá afuera. Demolición, ocupación y utopía*, ejercicio final de la maestría en Estudios Curatoriales de la UNAM, en la que participé como curador, propuse una serie de fragmentos de películas de Archivo Memora referentes a la Ciudad de México. La experiencia museal de esos documentos en el espacio expositivo fue francamente desafortunada. Al no haber entendido la dinámica propia de los materiales, y la violencia implícita en la acción de trasladar un documento generado en un espacio privado a un espacio público, las películas parecían meros objetos decorativos, carentes de sentido para el espectador y que además, desde mi punto de vista, su exhibición vulneraba la intimidad de los productores de dichas imágenes. Cuando finalmente vi expuestos esos materiales comprendí la importancia de construir esos espacios ociosos de comunicación para poder ser observados y comentados en colectivo.

personal y colectiva. Estas películas muchas veces dañadas, con un aparente exceso de movimiento, oscurecidas, inconclusas, en ocasiones anónimas y por lo general olvidadas, visibilizan narrativas construidas desde los afectos: desde la intimidad, la cercanía y la identificación, pero atravesadas por la dinámica de los relatos oficiales e institucionales.<sup>16</sup> Por lo tanto, cuando me refiera en este ensayo a cine vernáculo y de aficionados será a las producciones fílmicas en formatos pequeños de 8mm y súper 8mm realizadas por los miembros de una familia, para ser visualizada por ellos mismos y que retratan aspectos relevantes de su vida en colectivo para reconstruirla, por ellos mismos, desde la ambigüedad y la anacronía.<sup>17</sup>

El cine vernáculo y de aficionados fueron durante mucho tiempo géneros marginales y olvidados. En años recientes se ha fomentado su estudio y preservación. Esto se ha visto reflejado en la creación de distintos archivos y espacios culturales especializados en dichos materiales.<sup>18</sup> Archivo Memoria forma

---

<sup>16</sup> Otras definiciones que se han dado a este tipo de materiales vernáculos y de aficionados son el de bastardo y huérfano (Cfr. Orphan Film Symposium 2017). Sin embargo, para este estudio no me parece pertinente utilizar estas categorías ya que, como se verá más adelante, estas películas fueron depositadas por un donante que dejó sus datos a la Cineteca Nacional.

<sup>17</sup> Verónica Gerber Bicecci, en su tesis de maestría, *Imágenes inexactas: microhistoria de la fotografía doméstica, encontrada y de aficionados*, advierte sobre la imposibilidad de contar “la Historia” de las fotografías domésticas y de aficionados tal y como dicha disciplina espera que sea contada. La autora propone, en cambio, que resulta posible narrar la microhistoria desde la ambigüedad y el anacronismo apelando a ejercicios de imaginación. La autora construye su tesis a partir de trabajo teórico de Jaques Derrida, John Berger y Georges Didi-Huberman; y el metodológico de Luis González y González, Michel Foucault e Igor Kopytoff. Ella apela al ejercicio de imaginación en el proceso de interpretación de las fotografías ya que al ser estas imágenes inexactas, es decir, que no cuentan con contexto político ni lingüístico, se tiene que partir desde esa condición: ambigua y anacrónica. Es importante recalcar que el tipo de imágenes que ella analiza son fotografías encontradas. Este último aspecto es fundamental para tomar como referencia su estudio pero no intentar aplicarlo a la película que aquí analizo ya que ésta sí tiene un contexto lingüístico y político.

<sup>18</sup> El Centro de Cultura Digital, El Faro de Aragón, El Faro de Oriente, La Unidad de Vinculación Artística de la UNAM, o Animasivo son algunos espacios en donde se han dado talleres o se han llevado a cabo proyecciones de este tipo de materiales. Otros lugares que promueven y difunden, desde el ámbito privado, este tipo de propuestas son: La Casa del Espectro Electromagnético, Cine Tonalá, Las Jornadas de Reapropiación Fílmica (desde el 2017 UltraCinema) y la Casa del Cine, por mencionar algunos.

parte de esta corriente archivística global generada durante los años noventa en el norte de Europa, fundamentalmente en los Países Bajos.<sup>19</sup>

El proyecto surgió con el objetivo de preservar producciones cinematográficas vernáculas en formatos pequeños. La coordinación del proyecto estuvo a cargo de Audrey Young, investigadora y colaboradora asidua del Orphan Film Symposium de la Universidad de Nueva York. El proyecto se desarrollaba de la siguiente manera: las personas se acercaban a la Cineteca Nacional con sus películas y las dejaban en custodia o donación. Se les asignaba una clave a los rollos y pasaban a ser resguardados en las bóvedas. Una vez digitalizadas las películas se les entregaba una copia en formato DVD a las personas que habían depositado sus rollos. En un segundo momento se buscaba que las películas estuviesen disponibles de manera digital para su consulta. En los primeros años se realizaron varios encuentros académicos para pensar y reflexionar en torno al cine vernáculo y de aficionados.

El archivo está dividido en 150 colecciones y contiene más de 5 mil rollos. La mayor parte de las películas contenidas en este archivo son viajes y celebraciones familiares. También se encuentran películas de ejercicios cinematográficos experimentales, registros de obras de teatro, comerciales de televisión, campañas de propaganda gubernamental para promover el voto, incluso acontecimientos recientes como las marchas estudiantiles del movimiento Yo Soy 132 filmadas en Súper 8. Además de la preservación de los rollos un aspecto fundamental del proyecto Archivo Memoria es su difusión. A través del cine de reemplazo y de la Videoteca Digital el proyecto busca tener distintas salidas para acercarse a un público diverso.

Los coordinadores del proyecto encontraron en el cine de reemplazo una herramienta acorde para ello. Artistas visuales, cineastas e investigadores, por mencionar algunos, aprovecharían los materiales digitalizados para resignificarlos

---

<sup>19</sup> Ejemplo de ello es *Beelden voor de Toekomst* "Imágenes para el futuro" proyecto impulsado por el *Netherlands Institute for Sound and Vision*, el *EYE Filmmuseum* y el Archivo Nacional de Holanda. Su objetivo es lograr poner en acceso, a partir de la preservación y la digitalización las más de 700.000 horas de materiales audiovisuales de todo tipo que se han generado en esa región de mundo en los últimos 100 años. Cfr. *Images for the future in 90 seconds 2017*.

y recontextualizarlos a partir de nuevas producciones. *Carta al ingeniero* de Kyzza Terrazas (2011), *Un modo de decir* (2011) de Issa García y *La vida sin memoria parece dulce* (2013) de Iván Ávila Dueñas, son algunas películas que parten de esa premisa. En años recientes el cine de reemplazo y su programación en distintos circuitos de exhibición se ha vuelto una práctica mucho más habitual. La producción de películas de reemplazo y su posterior exhibición forma parte de este mismo giro archivístico.<sup>20</sup> Por otra parte, a través de la Videoteca Digital se puede acceder a archivos fílmicos producidos en contextos privados. Esta plataforma permite lo que bajo otras circunstancias sería casi imposible. Los recursos electrónicos y las tecnologías digitales hacen posible acceder a los documentos, reproducirlos y transportarlos. El acceso a la información y a los archivos es fundamental bajo la lógica de ciudadanía. Como menciona John Berger en su libro *Modos de ver*, donde retoma algunos postulados de Walter Benjamin: “Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia.”<sup>21</sup> En este sentido, la experiencia generada desde la Cineteca Nacional nos permite observar, en un nivel institucional, el cambio en el paradigma sobre las políticas de preservación y la puesta en acceso del cine vernáculo y de aficionados y su repercusión en la sociedad.<sup>22</sup>

La importancia de los filmes en Archivo Memoria no está en su función semántica sino en su función afectiva. Es casi imposible entender estos documentos sin este último componente. Al ser la mayor parte de las películas

---

<sup>20</sup> En México hay trabajos pioneros en el cine de reemplazo. *La línea paterna* (1995), de José Buil, construye la historia de sus antepasados a partir de los rollos que el cineasta encontró y que pertenecieron a su abuelo; *Buscando a Larissa* (2012) de Andrés Pardo, en donde el director se da a la tarea de encontrar a los dueños de una películas en súper 8mm compradas en un mercado de pulgas; *Un modo de decir* (2011) de Issa García Scot, una construcción poética a partir de material de archivo encontrado y reciclado y finalmente *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003) donde Gregorio Rocha funge el papel de investigador con la intención de encontrar los rollos que supuestamente filmó D.W. Griffith sobre las revueltas de Villa en el norte el país. Es realmente fácil encontrar hoy en día trabajos de cineastas y artistas que trabajan con material encontrado, vernáculo y de aficionados para reutilizarlo y resignificarlo de múltiples maneras.

<sup>21</sup> Berger, 2000: 42.

<sup>22</sup> *East Anglian Film Archive* (University of East Anglia 2016) o *archive.org* (Internet Archive 2017) son sólo algunos ejemplos para entender este cambio de paradigma.

recuerdos familiares y estar desprovistos de su contexto de producción resulta problemático, y por momentos inaccesible, su estudio. Esta pérdida de contexto es un sacrificio que los objetos sufren en aras de su preservación. En este punto la investigación académica y archivística técnica se complementan para intentar subsanar ese vacío contextual.

Al ser estas películas relatos contruidos desde la afectividad y estar atravesados por la historia oficial, generalmente encuentran en el formato autobiográfico la mejor manera desde la cual narrar. Autobiografías que usualmente toman la forma de bitácoras de viaje en donde la fórmula de relatar es casi siempre la misma: primero se presenta el espacio, luego a los personajes saludando a la cámara, después algún objeto o monumento representativo del lugar y finalmente un corte abrupto que da por terminado ese fragmento.

## **Espacios y producción de lo erróneo**

Las películas erróneas resultan de una serie de acontecimientos azarosos y concatenados dados en el espacio y en el tiempo que posibilitan tanto su existencia y definición como erróneas. La definición del concepto erróneo depende del momento histórico del que observa, de los modos de ver de un determinado grupos social y los valores culturales del momento. En esta sección estudio la manera en la que el canon de la imagen se construye a partir del estudio de los manuales Kodak, la naturaleza experimental del cine vernáculo y las continuidades de la doble exposición en la colección Meneses.

Un terreno en el cual los errores abundan es el del cine vernáculo producido por aficionados. Para el año de 1960, en el marco de producción del cine doméstico de aficionados, la doble exposición era considerada un error por la industria cinematográfica ya que la imagen producida no correspondía con el canon estético implantado. El canon se imponía, sólo por tomar un ejemplo, a partir de los manuales Kodak, que venían junto con las cámaras domésticas. Dichos manuales, además de indicar el uso básico de la cámara, se enfocaban en

prevenir a los aficionados de cometer los errores más comunes a través de una serie de principios básicos. En el ensayo “Cómo mejorar las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico”,<sup>23</sup> Liz Czach analiza cómo durante el siglo XX Eastman Kodak promovía la producción de un cine doméstico que imitara al realizado en Hollywood. En las publicaciones periódicas de Kodak se daban consejos a los cineastas amateur para lograr un producto “profesional”.

Sin embargo, lo que para la empresa Eastman Kodak son errores no lo es así para la institución familiar. Este tipo de accidentes técnicos no implicaban necesariamente un aspecto negativo para el marco institucional de producción de las películas domésticas, es decir, la familia. Al contrario, la imperfección era la característica de este tipo de cine. La doble exposición, y en general los errores, tienen la posibilidad, en algunos casos, de develar un sentido propio. Este tipo de películas son por lo general imperfectas<sup>24</sup> e inexactas.<sup>25</sup> Es casi imposible saber si el camarógrafo de la película *Acapulco-Xochimilco* leyó este tipo de manuales o si dedicaba tiempo al estudio y revisión de las tomas realizadas. La certeza de estos filmes, producidos indistintamente durante casi treinta años y contruidos desde la afectividad, más allá de la dicotomía entre si son erróneos o no, radica en su efectividad en tanto permiten reconstruir el pasado familiar y sus memorias.

En síntesis, las películas domésticas producidas por aficionados son imperfectas. En un afán de perfeccionamiento se han desarrollado estrategias para que los aficionados se aproximen al canon cinematográfico. Lo considerado un error para la industria no necesariamente lo es para la familia (institución creadora de este tipo de documentos audiovisuales), pues es desde la ambigüedad y la anacronía como reconstruye su propia historia. La producción de cine doméstico, bajo sus propios lineamientos, navega ocasionalmente en sentido

---

<sup>23</sup> Czach 2010, 84-85.

<sup>24</sup> Sobreexpuestas, incompletas, veladas, rotas, desencuadradas.

<sup>25</sup> Según Didi-Huberman (Didi-Huberman 2004, 23) las imágenes inexactas son aquellas que carecen de contexto cultural, lingüístico y político debido a que es casi imposible conocer su autor, año, país, etcétera. El autor desarrolla esta idea sobre todo a partir del compendio de imágenes generadas durante el Holocausto.

contrario de lo dictado por la industria. Es quizá este germen anárquico, propio de este género cinematográfico, lo que cautiva a muchos investigadores y cineastas pues en esta aparente libertad creativa hay una pulsión constante de renovación del lenguaje cinematográfico.

La producción doméstica con errores, desde mi punto de vista, empuja inconscientemente el lenguaje cinematográfico hacia nuevos terrenos de la visualidad. Sus bondades, por llamar de alguna manera a sus características visuales y de producción, también permiten otro tipo de visualización y de intercambio de conocimiento. El error, entendido como algo sin fortuna, indeseable o intrascendente, no opera de esta manera en el cine doméstico. Antes que ser desaciertos, son una posibilidad de creación. Este cine, chueco, torcido, dañado, rayado, destruido, aberrado, infectado, dislocado, sobreexpuesto, yuxtapuesto, velado, roto, rasgado, incompleto, perdido, fragmentado, imperfecto, inexacto, trasgredido, etcétera se revela como un germen anárquico que empuja al lenguaje cinematográfico hacia nuevos horizontes.<sup>26</sup> Bajo estas condiciones el concepto de error es relativo y ambiguo.

En el azar y la serendipia el camarógrafo de la colección Meneses encontró de manera inconsciente la doble exposición. Fue mientras operaba la cámara y cambiaba los rollos 8mm. El formato 8mm, en el cual están filmados los rollos de la colección, independientemente de la marca de la cámara o de la película, tenía las mismas características que el 16mm a no ser porque el número de perforaciones laterales era el doble. Es decir, tenía una perforación en ambos lados de cada fotograma. La manera en la que operaba este tipo de película en relación con la cámara era de la siguiente forma. La película siempre venía enrollada en un carrete que impedía que se velara con la luz. Se enhebraba al mecanismo de la cámara para sólo enfocar la mitad de la cinta y así exponerla. De tal forma que cuando los 7.5 metros de película eran expuestos de su lado

---

<sup>26</sup> El trabajo del cineasta experimental Stan Brakhage toma como punto de partida del infortunio y los errores para, entre otras cosas, abordar tabúes relacionados con el sexo en la sociedad occidental. Me parece un guiño a lo que anteriormente procuré expresar sobre el cine doméstico como un posible germen de lo experimental en el cine.

únicamente izquierdo, pasaba a un carrete vacío. Acto seguido se tenía que girar y volver a enhebrar la cinta para exponer la otra mitad. Posteriormente, en el laboratorio se revelaba la película y se cortaba a la mitad para nuevamente ensamblarla por su cola para formar una sola película de 15 metros de largo.<sup>27</sup>

También existía la posibilidad de hacer una doble exposición a través de una palanca removible que permitía retroceder la película expuesta. Una de las cámaras más famosas que podía llevar a cabo esta operación técnica era la Bolex para 16mm. Sin embargo, es imposible que el realizador de la película *Acapulco-Xochimilco* haya usado este tipo de cámara pues los formatos eran incompatibles. Las cámaras para formato 8mm que he revisado hasta el momento no cuentan con una tecnología similar a la de la Bolex 16mm que permitiera hacer este tipo de efectos visuales de manera deliberada.

La cámara tomavistas de Kodak de 8mm de 1932 permitía filmar 15 metros de película con una velocidad de proyección de 16 cuadros por segundo. El camarógrafo tenía que cuidar, cuando removía el carrete, que no le diera mucho la luz ya que los bordes de la película podrían lucir empañados. El cambio de carrete para exponer el otro lado se tenía que hacer bajo luz tenue. Hay algunas películas de la colección Meneses que parecen presentar esta característica, una especie de halo oscurecido que no alcanza a ser, en estricto sentido, un biselado. Otra cámara utilizada por los aficionados era la Fairchild 8mm. Este aparato brindaba la posibilidad al usuario de sonorizar las películas al integrar una banda de emulsión magnética. También contaba con entrada para micrófono.<sup>28</sup> Por la misma fecha en la que apareció en el mercado el formato 8mm también se incorporó una nueva tecnología: el zoom. Eso permitió utilizar un solo lente en lugar de varios, como anteriormente se hacía.

Con esta información no me fue posible determinar qué cámara se usó en la película *Acapulco-Xochimilco*. No obstante, al analizar con mayor detenimiento la colección Meneses encontré tres rollos más, todas películas de viajes, con

---

<sup>27</sup> Del Amo García 2006, 93.

<sup>28</sup> Cfr. Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos 2017.



doble exposición: 1978 *Puerto Vallarta. Teotenango. Oaxaca. Salina Cruz. Chipegua. Sumidero* (figura 2); *Oaxtepec/Hijo de Jaime/1ra Comunción* 1975 (figura 3) y *Tuxpan, Ver* (figura 4).



Figura 2. Fotograma de la película *1978 Puerto Vallarta. Teotenango. Oaxaca. Salina Cruz. Chipegua. Sumidero*.



Figura 3. Fotograma de la película *Oaxtepec/Hijo de Jaime/1ra Comunción* 1975.

A excepción de *1975 Tuxpan, Ver* (figura 4), donde solamente un par de fragmentos intercalados en la película aparecen con doble exposición, las otras dos películas sí lo están en su totalidad. La constante de tres rollos más con doble exposición permite plantear varias hipótesis. 1. El camarógrafo utilizó dos veces un mismo rollo sin ser consciente de ello. 2. El camarógrafo cambió incorrectamente el rollo y expuso nuevamente el mismo lado.<sup>29</sup> 3. El camarógrafo era consciente de que el rollo ya había sido expuesto y de manera deliberada decidió reutilizarlo.



Figura 4. Fotograma de la película *Tuxpan, Ver*.

Esta última propuesta no me parece tan verosímil pues una porción muy pequeña de la colección Meneses tiene doble exposición y en esos ejemplos no parece estar experimentando con la imagen el cineasta amateur. No parece existir una búsqueda visual por empatar planos, formas o paisajes para generar un sentido nuevo a la imagen, digamos, experimental. Al contrario, las imágenes parecen transcurrir en completa disonancia, sin aparente correlación más allá que la del azar y la serendipia.<sup>30</sup> Esta disonancia, serendipia y azar no permiten definir

---

<sup>29</sup> Esta última dificultad fue una de las motivaciones por las que se desarrolló la tecnología Súper 8 ya que su uso era mucho más sencillo y práctico.

<sup>30</sup> Al hacer un ejercicio de comparación sobre la técnica del camarógrafo de la colección Meneses con otros camarógrafos de cine vernáculo de Archivo Memoria es revelador cómo algunos camarógrafos como el de la colección Luis Silva Sevilla tienen un dominio mayor de la técnica. Sus tomas son cortas y precisas. Los movimientos de cámara, en su gran mayoría, obedecen a una necesidad de la toma. Hay una pulcritud en el uso del reencuadre: si un personaje camina, la cámara lo hace sutilmente con él. Hace uso del montaje durante la misma filmación. Por ejemplo,

el concepto de error de manera clara y universal. Al contrario, la frontera entre la experimentación y el error es bastante borrosa.

### **Error y archivo: hacia un posible lapsus**

Después de analizar el material fílmico en mesa de trabajo, contextualizar la película y los procesos de producción del cine doméstico, así como hacer un análisis del contexto archivístico de la colección, me parece altamente probable la hipótesis inicial de que la doble exposición es un error producto de una incorrecta manipulación del rollo por parte del camarógrafo al momento de intentar cambiarlo. De ser así esto nos permite especular que el camarógrafo no era consciente de que estaba generando una imagen doble al momento de filmar. El camarógrafo filmó la película *Acapulco-Xochimilco* sin ser consciente de que estaba generando una doble exposición. En *Breve historia del error fotográfico*,<sup>31</sup> Clément Chéroux menciona que “[...]es en las sombras –en sus errores, en sus accidentes y en sus lapsus– que la fotografía se entrega por completo y es donde se analiza mejor”.<sup>32</sup> La propuesta de esta frase es la de aprovechar al error como herramienta cognitiva.

Las imágenes erróneas revelan aspectos que generalmente se ocultan u omiten. Cuando estos datos inconexos se hacen evidentes cobran sentido. El error en el archivo es la evidencia del transcurso del tiempo, de lo finito y de lo perecedero. Una advertencia de ese lugar al que, al igual que nuestras películas,

---

cuando está filmando unas pirámides se enfoca en retratar planos generales, planos detalle y la relación de los personajes y los objetos a través de planos subjetivos o puntos de vista particulares. Este ejercicio de comparación me permite aventurarme a especular sobre la posibilidad de que el camarógrafo de la colección Meneses pertenezca al grupo cineastas aficionados que concebían la filmación como un acto ritual en donde el acto mismo de filmar, en su dimensión performática, importaba más que la imagen misma producida por la cámara.

<sup>31</sup> Publicado originalmente en francés en 2003 y traducido al español en 2009.

<sup>32</sup> Chéroux 2009. Gastón Bachelard en *La formación del espíritu científico* (Bachelard 1982) también hace una invitación, desde la filosofía de la ciencia, a plantear el problema del conocimiento científico en términos de obstáculos y comprender desde los errores iniciales. En la disciplina de la pedagogía son varios los autores que han trabajado desde este lugar. Cfr. Pierre, 1999: 27-33.

nuestro cuerpo y nuestras memorias están condenadas a ir: la desaparición y el olvido. Las películas, todas, absolutamente todas, están condenadas a dejar de existir. La preservación sólo retrasa el proceso, de ahí que se perciba una suerte de efecto melancólico cada que se revisan esas imágenes.<sup>33</sup> El error, desde esta perspectiva, hace evidente y plausible el proceso paulatino de degradación de una imagen. Estas imágenes se entregan por completo a quienes las observan a través de sus errores.

Un accidente técnico devela un complejo comportamiento social. Las películas de la familia Meneses son la idealización de la familia. Creo que justo en este punto en donde el error tiene un valor inigualable como camino de análisis que permite flanquear pastiches culturales, imaginarios estandarizados y un compendio de imágenes desgastadas. En un sentido metafórico, los errores en el cine doméstico se asemejan a las grietas en de los edificios que permiten ver más allá de la fachada y muestran los materiales.

Era altamente probable la existencia de una imagen con doble exposición que incluyera al mismo tiempo a Acapulco y a Xochimilco. Las dificultades técnicas para cambiar el rollo de 8mm y los constantes viajes que hacían los habitantes de la ciudad lo posibilitaban. Específicamente en este error se hace evidente los deseos y las aspiraciones de una generación que creció con la idea de Acapulco como espacio de prosperidad, desahogo y confort. Acapulco fue el gran proyecto nacional de modernidad reflejado desde el espejismo del turismo y visita obligada en el ritual de civilización. Paraíso utópico cosmopolita y moderno. Desde este hipotético panorama es posible explicar la gran cantidad de filmaciones en estos sitios. Xochimilco también se circunscribe a esta lógica. En una práctica y en una ideología nacionalista donde los canales de esa zona recordaban la antigua ciudad lacustre, el mítico México-Tenochtitlán aparecía entre mariachis, tequila y trajineras. Lo mismo el paraíso nacionalista en Acapulco. Un espejismo tan aberrante como la doble exposición.

---

<sup>33</sup> Cfr. Cherchi Usai, 2005.

Esta investigación permite apreciar la forma en que proyectos como Archivo Memoria constituyen una suerte de inconsciente fílmico. El archivo es un dispositivo para pensar y organizar las imágenes: una ventana hacia temporalidades y espacialidades en permanente transformación. Las imágenes de Acapulco y de Xochimilco, generadas primero por el cine y después contenidas por el archivo, subvierten la narrativa visual que tiende a idealizar estos lugares y a generar pastiches culturales. La existencia de estas aberraciones permite tener un espectro más amplio sobre la configuración visual de dichos espacios.<sup>34</sup>

El archivo vernáculo se asemeja mucho a un laberinto que repite imágenes y termina no sólo por aberrarlas sino también por resignificarlas y transformarlas. El archivo, desde mi perspectiva, tiene una dimensión ontológica: la capacidad de pensarse a sí mismo. En este campo se autorregula y reafirma más allá de las leyes de la archivística, aquella disciplina que busca darle sentido y organización a algo que en realidad parece no tenerlo. En la inquietud de entender las posibles propiedades trascendentales del archivo, como espacio y como concepto, me resulta sumamente atractivo analizar las imágenes imperfectas desde el concepto de lapsus. Una aproximación freudiana, a partir del concepto de lapsus, probablemente plantearía nuevas preguntas sobre el archivo, la memoria, las imágenes, el coleccionismo, etcétera.<sup>35</sup> Posiblemente se desplegarían ante nosotros un sin fin de posibilidades de interpretación.

Tener un panorama general del archivo, al observarlo en múltiples ocasiones y con distintas miradas, permite apreciar sus errores como parte de un todo que lo define. Esta serie de errores en el contexto de un archivo, descritos a lo largo del texto, son los patrones del propio archivo: lineamientos y reglas que lo definen. Los errores dentro del repositorio son parte del universo del archivo. La

---

<sup>34</sup> El filósofo francés Jean-Louis Déotte (Déotte 2012; 2013) introduce el concepto de “aparato estético” para analizar cómo se ha configurado la temporalidad y la espacialidad en distintas épocas. El museo, el psicoanálisis, la perspectiva, la fotografía y el cine son, desde la estructura filosófica de Déotte, aparatos estéticos que no sólo determinan la forma en que aprehendemos de manera sensible el mundo sino que también lo configuran. Analizar desde esta óptica el archivo de cine doméstico de la Cineteca Nacional es una vía que permitiría interpretar el archivo desde una perspectiva filosófica.

<sup>35</sup> Derrida 1997.

naturaleza del archivo también está en los errores. Los errores que hemos analizado hasta ahora en el texto corresponden a imágenes, que a base de repeticiones, ya sea dentro de la misma película o dentro de un archivo, pueden generar extrañeza. Son accidentes producto de las imposibilidades del domino técnico. La película *Acapulco-Xochimilco*, desde esta perspectiva no resulta extraordinaria. La inexistencia de errores en el archivo sería lo verdaderamente extraordinario.<sup>36</sup>

## Conclusiones

El error es un concepto esquivo y de naturaleza compleja. El cine vernáculo y de aficionados son en gran medida, más que documentos con historias dadas e impermeables, una serie de huellas que tienen mucho más que decir de lo que aparentan. Son imágenes que fácilmente nos provocan y nos invitan a reflexionar sobre momentos pretéritos para entender el presente y en ocasiones imaginar el futuro. Transitar por ese laberinto de imágenes erróneas, para realizar esta investigación, significó un proceso de muchos desencuentros pero también de hallazgos.

La película *Acapulco-Xochimilco* resguardada en la colección de cine doméstico de la Cineteca Nacional es un material complejo por las características visuales que posee, su margen de producción y su contexto archivístico. La película se ubica en la colección Archivo Memoria de la Cineteca Nacional y su consulta, hasta hace poco, podía hacerse a través de la Videoteca Digital. La doble exposición presente en la película puede ser considerado un error entendiendo los cánones de producción de cine vernáculo en la década de 1960. La doble exposición muy probablemente fue producto de un accidente técnico del camarógrafo durante la manipulación de la cinta para cambiarla.

---

<sup>36</sup> El archivo, en sus errores, rupturas y continuidades, resulta atractivo para ser analizado desde la perspectiva psicoanalítica, específicamente desde el concepto de lapsus. La posibilidad de incorporar terminología así como teoría proveniente de este campo es una vía que se vislumbra prometedora por las posibilidades de interpretación que pueden devenir de este análisis.

El archivo de cine doméstico y de aficionados de la Cineteca Nacional es un acervo de materiales producto de donaciones. La decisión de crear un archivo de esta naturaleza, así como la de los donantes de ir a depositar sus materiales responde a un giro archivístico originado a finales del siglo XX en Europa. En la actualidad la preservación, difusión e investigación de este tipo de materiales no corresponde a un patrón marginal, como en algún momento lo fue, sino que está institucionalizado.

La mayor parte de las películas contenidas en Archivo Memoria son documentos que se construyen desde la narrativa de la autobiografía con guiños a las bitácoras de viaje. Las películas, pueden ser consideradas como apuntes de viaje que el camarógrafo, generalmente los padres de familia, iban bocetando. En la mayor parte de esta producción no había una revisión posterior de las películas. En muchos casos, la filmación obedecía a un acto ritual. El objeto retratado es un objeto capturado, un ritual casi mágico que nos hace recordar las pinturas rupestres y el gesto del animal siendo capturando a través de un acto de magia cuando se le dibujaba en las paredes. Lo mismo podría decirse de este tipo de cine. En este contexto el cine representó una herramienta que les permitía no sólo documentar los momentos sino que planteaba la promesa de preservar esos recuerdos a través del tiempo.

Actualmente el proyecto Archivo Memoria sufre un proceso de olvido. Esto es reflejo de múltiples circunstancias, la falta de presupuesto, la infraestructura, errores humanos, disponibilidad de tiempo, visiones institucionales y un largo etcétera. Este proceso gradual de olvido pudo ser evidente para mí a medida que realizaba esta investigación. El mismo proyecto, así como la colección, se fueron modificando. Cuando yo accedí por primera vez a Archivo Memoria esta colección estaba disponible de manera digital. Actualmente solo se conservan los respaldos en DVD y ya no hay acceso digital a través de la Videoteca. Tampoco ha habido un programa sistemático de difusión de la colección, como en algún momento se proyectó. Eventualmente se hacen algunas consultas pero son realmente pocas. A

no ser que se trate de especialistas o cinéfilos, la realidad es que muchas personas desconocen el proyecto.

Un proyecto integral de preservación se preocuparía por su difusión. Esta labor es fundamental no sólo para la revalorización de este tipo de documentos sino que además generarían la cultura de la preservación de los archivos familiares. Mientras desarrollo esta investigación también me he percatado que las instituciones no pueden hacerse cargo de todos los materiales fílmicos familiares que existen. Fomentar la cultura de la preservación y dotar de herramientas mínimas a los individuos para poder diagnosticar el estado de sus propias colecciones fílmicas resguardadas en múltiples desvanes, baúles y demás lugares y rincones de los hogares, es una labor titánica que de alguna manera debe de realizarse pues un sin fin de documentos de esta naturaleza se encuentran actualmente olvidados y en riesgo de desaparecer.

Actualmente hay muchas iniciativas que se preocupan por este vacío en la preservación. Sin embargo, no todo el trabajo debe de recaer en la labor de archivistas, historiadores, o artistas. En un utópico modelo de preservación las familias organizan sus archivos. No obstante, si la preservación sólo retrasa el proceso de descomposición y la posterior desaparición de los materiales ¿para qué obsesionarnos entonces por guardarlos? ¿Acaso en el ideal de preservación no debería de existir siempre la idea de su inminente desaparición?

Los errores, para la realización de esta investigación, me permitieron analizar un documento fílmico, aparentemente sin ningún tipo de relevancia histórica ni artística, para aproximarme a los distintos agentes que operan, tanto en la producción como en la circulación de imágenes. Fue posible a partir de un ejercicio de imaginación especular sobre las probables maneras en las que el camarógrafo de la familia Meneses pudo haber cometido el error al cambiar el rollo y así haber provocado una doble exposición. El interés principal de esta investigación radicó en dar un poco de luz sobre archivos fílmicos que han permanecido al margen de los estudios y también sobre las maneras en las que estos errores fílmicos se hacen visibles. Si bien el cine vernáculo fue en algún



momento marginal ahora está institucionalizado. Sin embargo, esto no significa que exista una labor sistemática de investigación y difusión. Afortunadamente, como se revisó en el texto, en la actualidad hay varios proyectos que se preocupan por preservar y difundir estos materiales.

Analizar esta película plantea un escenario, hasta cierto punto desolador, en cuanto a la cantidad de materiales existentes y que no se van a poder preservar. Paso a paso, desde distintas disciplinas es muy probable que en el camino y en el tiempo se pierda más de lo que logre preservarse. Sin embargo, en esa utopía es sobre la cual intentamos caminar en el ejercicio para no olvidar y para seguir construyéndonos como individuos y como sociedad.

El acceso a la vida privada de la familia Meneses me permitió conocer su historia personal a través de lo que revelaban las imágenes pero también de lo que no estaba en ellas, de las omisiones y los errores. En ellos creo encontrar los anhelos y deseos no sólo de la familia sino de toda una generación. Las herramientas que brinda la historia del arte, en correlación con otras de otras disciplinas, nos permiten acercarnos a imágenes imperfectas para poder interpretarlas. La posibilidad de acceder a los archivos en la contemporaneidad sin duda nos permite reflexionar a partir de un nuevo territorio en el que construimos nuestra memoria para interpretar una imagen. Sin embargo, al aproximarnos a los documentos desde el punto de partida que nos brinda el error, nos da la posibilidad de aventurarnos a descifrar algo que permanece en las imágenes de manera potencial. Es un ejercicio por intentar arrebatarse a las imágenes un sentido que en muchas ocasiones parece no tenerlo. Los errores por lo general cuando se les intenta dar atribuciones más allá de las que tienen se vuelven contra uno mismo. El error es un concepto difuso y de naturaleza compleja. Este ensayo intentó, desde esas sombras, dilucidar un posible enigma en lo que parecía evidente.

## Referencias

- University of East Anglia. 2017. "East Anglia Film Archive". Acceso 21/12/16 <http://www.eafa.org.uk/default.aspx>.
- Eye Filmmuseum. 2017. "Found Footage: Cinema Exposed". Acceso 09/01/17. <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/found-footage-cinema-exposed>.
- Images for the Future. 2017. "Images for the future in 90 seconds". Acceso 04/12/17. <http://beeldenvoordetoekomst.nl/en/news/images-future-90-seconds.html>.
- Cineteca Nacional. 2016. "Laboratorio de Restauración Digital". Acceso 08/09/2016. <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=laboratoriodigital>.
- Filmoteca UNAM. 2017. "Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos MUVAC". Acceso 12/02/17. [www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/mapa.html](http://www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/mapa.html).
- Hearst Magazines. 2017. "Popular Mechanics". Acceso 05/02/17. <https://books.google.co.uk/books?id=5NODAAAAMBAJ&pg=PA220#v=onepage&q&f=false>.
- New York University. 2017. "The 10th Orphan Film Symposium". Acceso: 19/02/17. <https://www.nyu.edu/orphanfilm/>.
- Allard, Laurence. 2010. "Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal". En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, 255-271. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Amorales, Carlos. 2006. *Archivo Líquido ¿Por qué temer al futuro?*. México: Dirección General de Artes Visuales-UNAM.
- Azoulay, Ariella. 2014. *Historia potencial y otros ensayos*. México: T-E-E y Dirección General de Publicaciones / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bachelard, Gastón. 1981. *El nuevo espíritu científico*. México: Editorial Nueva Imagen.
- Bachelard, Gastón. 1982. *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajac, Quentin y Clément Chéroux. 2010. *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid: Fundación MAPFRE / TF. Editores.
- Bajac, Quentin. 2010. "Lo fantástico moderno". En *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, 120-170. Madrid: Fundación MAPFRE / TF. Editores.
- Benjamin, Walter. 2009. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Berliner, Alan. 2010. "Como mi padre antes que yo". En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, 393-399. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Buchloh, Benjamin. 1999. "Gerard Richter`s Atlas: The Anomic Archive", *October* 88.
- Cuevas Álvarez, Efrén. 2010. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Czach, Liz. 2010. "Cómo `mejorar` las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico". En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, 61-87. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Cherchi Usai, Paolo. 2005. *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona: Laertes/Filmoteca de Andalucía.
- Chéroux, Clément. 2009. *Breve historia del error fotográfico*. Oaxaca: Ediciones Ve / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección de Literatura / Fundación Televisa.
- Del Amo García, Alfonso. 2006. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional / Filmoteca Española.
- Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.
- Déotte, Jean-Louis. 2013. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges; Clément Chéroux y Javier Arnldo. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Doane, Mary Ann. 2002. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo/ Fisuras Fílmicas.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener. 2010. "Cinema as Skin and Touch". En *Film Theory: An introduction Through the Senses*, Londres/NuevaYork, Routledge.
- Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography between History and the Monument". En *Archive Fever Uses of the Document in Contemporary Art*. New York / Gottingen: International Center of Photography / Steidl.
- Forgács, Péter. 2008. "Wittgenstein Tractatus. Personal Reflections on Home Movies". En *Mining the Home Movie. Excavaciones in Histories and Movies*, editoras, Karen L. Ishizuka y Patricia Zimmermann, 47-56. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press.
- Freud, Sigmund. 2002. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gerber Bicecci, Verónica. 2013. *Imágenes inexactas: microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gilbert, Simondon. 2008. *Del modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- González, Rita y Jesse Lerner. 1988. *Mexperimental, 60 años de medios de vanguardia en México*. México, Smart Art Press.
- Guasch, Ana María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Internet Archive. 2017. Acceso: 04/02/17  
<https://archive.org/details/SanFrancisco1955CinemascopeFilm>.
- Mekas, Jonas. 1975. *Diario de cine, El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Morán, Janes M. 2010. "Cine doméstico, amateur y de vanguardia: modos de distinción". En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, 273-299. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Odin, Roger. 2010. "El cine doméstico en la institución familiar". En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, 39-60. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid.
- Pierre Astolfi, Jean. 1999. *El error, un medio para enseñar*. Sevilla: Díada Editora.
- Rancière, Jaques. 2006. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial.
- Rascaroli, Laura, Gwenda Young y Barry Monahan. 2014. *Amateur Filmmaking, The Home Movie, the Archive, the Web*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Rosenstone, Robert. 2012. *History on Film/Film on History*. Nueva York: Pearson.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Tepperman, Charles. 2015. *Amateur Cinema 1923-1960. The Rise of North American Moviemaking*. California: University of California Press.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2014. "Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8". En *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México*, 60-63. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. *El cine súper ocho en México 1970- 1989*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2007. *Memorial del 68*. México: UNAM-DGP-GDF-Turner.
- Wood, David M.J. 2014. "Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 104: 100.
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*. 1970. Toronto: Irwin & Company Limited.  
[http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/book.pdf](http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf). Acceso: 19/02/17.

Zimmerman, Patricia R. 2008. "Introduction. The Home Movie Movement. Excavaciones, Artifacts, Minings". En *Mining the Home Movie. Excavaciones in Histories and Movies*, editoras, Karen L. Ishizuka y Patricia Zimmermann. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press.

Zimmermann, Patricia R. 1995. *Reel Families, A Social History of Amateur Film*. Indiana: Indiana University Press.

### **Filmografía consultada**

García Scot, Issa, *Un modo de decir*, México, 2011.

Pardo, Andrés, *Buscando a Larissa*, México, 2012.

Buil, José y María Sistach, *La línea paterna*, México, 1995.

Rocha, Gregorio, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, México, 2003.

### **Colección Enrique Martínez Meneses**

*Acapulco-Xochimilco*, México (8mm, color, silente), c.a. 1968

*Oaxtepec/Hijo de Jaime/1ra comunión*, México (formato 8mm, color, silente), c.a. 1970.

*1978 Puerto Vallarta. Teotenango. Oaxaca. Salina Cruz. Chipegua. Sumidero*, México (8mm, color, silente), 1978.

*1975 Tuxpan, Veracruz/Familia Bayeni, Matz. Yen Yen Cuernavaca*, México (8mm, color silente), 1975.

### **Colección Luis Silva Sevilla**

*Los Ángeles 1979/ Península de Baja California, vista aérea*, México (8mm, color, silente), 1970.

*El Tajín*, México (8mm, color, silente), 1973.

*Norma XV*, México (súper 8mm, color, silente), México, 1975.

*E. Gil acaba de nacer*, México (súper 8mm, color, silente), 1977.

### **Colección Lieberman Cook**

*Antigua*, México (8mm, color, silente y sonido), 1978.

### **Colección Archivo Jaime Kuri**

*Cortos Ficción*, México (16mm, color, sonido), 1977.

### **Colección Luis Osorno Barona**

*Isla Tiburón e Indios Seris Rollo 1*