



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LICENCIATURA EN HISTORIA

**IMAGEN HUÉRFANA, ARCHIVO, ACONTECIMIENTO ARCHIVÍSTICO.  
ENSAYO SOBRE LA MATERIALIDAD Y LA REPRODUCTIBILIDAD  
DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO CUESTIONES HISTÓRICAS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

JORGE PAREDES APONTE

ASESORA: DRA. LAURA MARÍA GONZÁLEZ FLORES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO

MAYO DE 2023



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.

**Imagen huérfana, archivo, acontecimiento archivístico.  
Ensayo sobre la materialidad y la reproductibilidad  
De la imagen en movimiento como cuestiones históricas**

**Índice**

	Pagina
<b>Obertura.....</b>	<b>7</b>
Objetivos .....	11
Planteamiento .....	13
La orfandad fílmica: una hipótesis .....	13
Estado de la cuestión .....	14
Justificación del tema .....	17
Marco teórico: la arqueología de los medios .....	19
Una metodología híbrida, entre los medios y la historia .....	23
<b>Capítulo 1. Imagen huérfana .....</b>	<b>26</b>
1.1 La imagen en movimiento .....	27
1.2 De la película huérfana a la imagen huérfana .....	31
1.3 ¿Qué es una obra huérfana? .....	39
1.4 Legislación de derechos de autor y <i>patrimonialismo rentista</i> .....	45
1.5 Materialidad y reproducción .....	51
1.6 El nombre de los medios .....	58

<b>Capítulo 2. Archivo</b> .....	61
2.1 <i>ἀρχή, ἀρχεῖον, ἄρχω, ἄρχων</i> .....	62
2.2 El <i>ἀρχή</i> como principio material y de posibilidad .....	65
2.3 <i>Épistémè, archivo, dispositif</i> .....	68
2.4 El archivo como dispositivo disciplinario .....	74
2.5 Dispersiones de la autoría. El agenciamiento .....	83
2.6 La reproducción como <i>ἀρχή</i> . El acontecimiento archivístico .....	89
<b>Capítulo 3. Archivo fílmico</b> .....	94
3.1 El archivo fílmico y su <i>ἀρχή</i> .....	94
3.2 El orfanato .....	105
3.3 El dispositivo y los discursos del coleccionismo .....	111
<b>Coda</b> .....	116
<b>Imágenes</b> .....	120
<b>Bibliografía</b> .....	127

*Es una carga que empieza lentamente, acelera el paso, rebasa el punto a partir del cual ya no habrá vuelta atrás, y va a enfrentarse irrevocablemente a lo que parecía inatacable; a lo que era tan sólido y estaba tan bien defendido, pero destinado a ser quebrantado y trastornado.*

Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1999

*El gran creador es el gran destructor.*

Stewart Brand, *Written on the Wind*, 1998

*Tenemos una sola cosa que describir: este mundo.*

José Emilio Pacheco, *Arte poética I*, 1948

## Con una pequeña ayuda de mis amigos

Esta tesis está dedicada principalmente a Carmen, mi madre. Su amor, virtud, nobleza y perseverancia me han definido como persona y como historiador. No hay idea o línea de esta tesis en la que ella no esté convocada. Dedico este trabajo también a Zenaida, mi abuela, quien me mostró que el aprendizaje es un trabajo de toda la vida y que la bondad y la inocencia son formas de sabiduría que estamos obligados a desarrollar y a compartir. A sí mismo, a Carmen Arellano, mi maestra, a quien le debo haber llegado a la universidad, pero también el ejemplo de que la docencia es un apostolado y una noble forma de comunicación que se predica más allá de los estatutos y las burocracias de la educación.

Finalmente dedico esta tesis a Manuel González Casanova, mi mentor, por mostrarse abierto y colaborativo desde el primer día que lo abordé. A pesar o precisamente por ser una figura central de la historia reciente de la cultura de nuestro país, siempre se mostró afable y dispuesto a responder mis inquietudes compartiendo sus valiosos conocimientos y experiencias de toda una vida dedicada al cine. Gracias a él conocí el concepto de *imagen en movimiento* y las implicaciones de su uso, lo que para mí representó un giro epistémico radical sin el cual esta tesis jamás se hubiera pensado y concebido.

\*\*\*\*\*

Por otro lado, quiero agradecer el apoyo desinteresado de Jorge, mi padre. Él es, posiblemente, el verdadero artífice de este texto. También quiero agradecer a Tere Carvajal por haberme hecho un investigador iconográfico e historiador de la imagen en movimiento cuando aún era un estudiante. Agradezco a Lourdes, mi esposa, la inspiración y el alivio necesarios para empezar y concluir este trabajo.

Las ideas e inquietudes que motivaron este ensayo surgieron a lo largo de una década de trabajo junto a Andrés García Franco, Oli Quintanilla, Santiago Torres, Tita Lombardo, Carlos Corigliano, Alejandro Strauss, Andrea Romaní, Solange Alonso, Arturo Díaz Santana, Sergio Muñoz, Marusia Estrada, Perla María, Aaron Woolf, La Pizca Film Research, Emilio Cantón y Luis Mandoki. Al permitirme colaborar en sus proyectos me enseñaron, seguramente sin proponérselo, mucho de lo que examino en esta tesis del noble oficio de la imagen en movimiento.

Por último, agradezco a la fundación Palabra de Clío por haberme otorgado una beca para la realización de este trabajo. Agradezco también la orientación académica de mis asesoras, las doctoras Karla Jasso y Laura González. La doctora Jasso me recibió con un manajo de ideas tan ambiciosas como dispersas y me ayudó a encaminarlas hacia un proyecto de investigación que fue la génesis de este trabajo; mientras que las observaciones y la revisión de la doctora González enriquecieron, ampliaron y le dieron a este ensayo su forma definitiva. Ambas han contribuido a mi formación como historiador de una forma tan determinante durante el tiempo que duró su tutoría. Por supuesto que todo lo rescatable de esta tesis se debe a ellas, y nada de lo erróneo que este escrito pudiera tener.

Iztapalapa, primavera de 2023

## Obertura

*So we beat, on boats against the current, some  
back ceaselessly into the past.*

F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1925

*The past is just a story we tell ourselves.*

Spike Jonze, *Her*, 2013

A lo largo de varios años como investigador iconográfico he notado que los archivos audiovisuales recurrentemente tienen problemas para señalar la autoría y la propiedad de las imágenes en movimiento que resguardan.<sup>1</sup> Los motivos son varios, como las técnicas deficientes de preservación previa, la mutilación, alteración o pérdida de los soportes, su continua reproducción, la descomposición fotográfica de los materiales, los cambios en las regulaciones de derechos de autor, las normatividades de los archivos, errores en el ingreso, valoración y catalogación. Incluso contingencias mayores como accidentes, desastres naturales o la desaparición de los autores de las imágenes.

Dado que los archivos comúnmente son considerados baluartes de la preservación “neutra y desinteresada” de las fuentes por los historiadores, en estos años de labor profesional su situación me ha parecido digna de estudio. Ésta afecta directamente el carácter documental y probatorio que supuestamente tienen las imágenes en movimiento. Este trabajo tratará de

---

<sup>1</sup> Las imágenes en movimiento son una serie de impresiones fotográficas fijadas en soportes fotoquímicos, magnéticos o digitales con o sin sonido y cuya reproducción es inherente a su materialidad. Quisiera acotar que en este trabajo cuando escribo “película” me refiero a una “obra”. Pero cuando hablo de las imágenes en movimiento me refiero a su materialidad en tanto duplicación, copia, soporte u objeto conformado por una serie de secuencias de cuadros fotográficos insertos o no dentro de un producto “consumado”, íntegro, autoral y artístico.



dar respuestas sobre las causas de esta problemática que defino como “huérfana”. Se les conoce como huérfanos a todos aquellos materiales u obras cuyos autores o propietarios no pueden identificarse ni localizarse.<sup>2</sup>

El término “película huérfana” fue acuñado por los archivistas norteamericanos en la década de 1990.<sup>3</sup> Desde entonces los archivistas han denominado como películas huérfanas a un conjunto de obras cuya condición material es efímera o está en riesgo de desaparecer por una inadecuada preservación. Dentro de la denominación de película huérfana se encuentran el cine silente, películas industriales, películas educativas, películas caseras, así como material que no conforma una obra, como *rushes* o descartes de películas, *trailers*, pruebas de cámara y en general lo que se conoce como *stock*, pietaje o metraje, que es el conjunto de imágenes en movimiento grabadas por una cámara sin editar y que por lo general no integran una película.<sup>4</sup>

En principio, la orfandad es un tema legal. Se conocen como obras huérfanas a aquellos productos acabados y generalmente de carácter artístico (pinturas, dibujos, música, literatura, cine, entre otros) que aún estando bajo la protección de la legislación de derechos de autor, no pueden generar una renta o regalía porque su autor o propietario es desconocido. Su duplicación por otras personas está cancelada hasta que el dueño o propietario de las obras sea localizado, negocie y autorice la duplicación. En muchas ocasiones los propietarios de estos derechos no son los autores, sino personas herederas de estas prerrogativas o que

---

<sup>2</sup> «What is an orphan film». Orphan Film Symposium. Consultado el 21 de febrero de 2020. <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>

<sup>3</sup> Paolo Cherchi. «What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy». Universidad de Carolina del Sur. Consultado el 22 de marzo de 2020. <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>; Patricia R. Zimmermann, “Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts”, en *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, edición de Karen L. Ishizuja y Patricia (Berkeley: University of California Press, 2008), 11.

<sup>4</sup> «What is an orphan film»

posteriormente las adquirieron.<sup>5</sup> Por ello, esta problemática se da principalmente en las películas que son muy antiguas, que no han tenido circulación comercial, o que han entrado en el dominio público, es decir, que su copyright ha expirado. Este es el caso del cine silente, las producciones gubernamentales o industriales como la propaganda, la publicidad, las películas institucionales, las películas científicas, el metraje de vigilancia, médico o militar. El cine casero o amateur también es proclive a la orfandad pues sus autores no figuran en las filmografías nacionales. Con todo, muchas obras de ficción tampoco escapan a esta problemática debido a que son constantemente reproducidas. La orfandad se puede manifestar en cualquier imagen en movimiento.

La mayoría de estas películas se consideran percederas o efímeras, ya que no cuentan con un estatuto artístico y porque son más bien de consumo y uso “operativo”. Suelen ser materiales desechables, que se encuentran fuera de las historias del cine —historiografías que entienden al cine como arte, industria o fenómeno sociológico— y que son desdeñados por la crítica cinematográfica precisamente por su condición no artística.<sup>6</sup> De ahí que su identificación resulte más difícil respecto de todas aquellas obras de los realizadores importantes reconocidas por la crítica o la historiografía especializada como parte del patrimonio fílmico nacional e internacional. En éstas, los propietarios suelen estar disponibles, su localización e información es detallada y suelen ser prioritarias para los archivistas y las instituciones de preservación. Muchas de las películas huérfanas no fueron exhibidas en las salas y los circuitos comerciales, de ahí que tampoco figuren en las carteleras ni en las columnas dedicadas al cine en la prensa.

---

<sup>5</sup> Lydia Pallas Loren, “Abandoning the Orphans: An Open Access Approach to Hostage Works”, *Berkeley Technology Law Journal*, n. 3 (2012): 1431-1470.

<sup>6</sup> Jorge Ayala Blanco. «Cien años de cine: un antihomenaje». F.I.L.M.E. Consultado el 15 de marzo de 2020. [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=417](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=417)

Todo esto hace más difícil su localización, identificación, documentación y estudio a partir de fuentes no fílmicas.

Es conveniente señalar que el término “película” no sólo designa un producto acabado, y en ocasiones “artístico”, sino también al soporte físico sobre el que está depositado. La “película” es la telilla de celuloide sobre la que se imprimen las fotografías cuya secuencia constituye el filme como obra audiovisual. Aunque es correcto seguir utilizando el término película, debe tenerse en cuenta que en la actualidad la mayoría de las imágenes que consumimos son archivos en soportes digitales. El proceso de digitalización las vuelve más propensas a fragmentarse, copiarse y dividirse, de tal forma que en la red (y fuera de esta, depositadas y transportadas en discos duros, dvd’s, blu-ray’s, memorias usb o en formatos analógicos como el nitrato, el acetato y casetes de cinta magnética) conforman *colecciones* que ya no pueden considerarse como una obra o película, sino más bien como *stock* o metraje de archivo. Por ello es más preciso referirnos a ellas como “imágenes en movimiento”: una noción que permite incluir las películas en distintos formatos, tanto como sus derivas, fragmentos u otros tipos de metraje analógico o digital.

En resumen, los principales problemas que implican la orfandad son los siguientes: la ausencia de la autoría, el aparente carácter marginal de los materiales huérfanos al no pertenecer a un catálogo de realizadores y obras selectos, su lugar menor frente a los títulos canónicos dentro de los programas de preservación y restauración fílmica, la forma accidentada, fortuita y heterodoxa en la que las imágenes en movimiento huérfanas llegan a ser archivadas, los usos discrepantes y alternativos de su reproducción posterior y finalmente su *exclusión* dentro de la Historia del cine.

Me interesa el estudio de la orfandad porque permite pensar al cine más allá de su carácter estético, documental o probatorio para enfocarse en la *materialidad de las imágenes*. Por ello desplazo el concepto de la orfandad de su significación legal y archivística tradicional — que tiene que ver con el patrimonialismo y la restauración como tautología— hacia un análisis mediático y tecnológico. De tal manera, abordo la producción, la archivación y la reproducción de las imágenes. Estos tres aspectos no sólo tienen que ver con la orfandad, sino con el estudio del cine como medio. Una de las premisas principales que presento en este trabajo es que tanto la producción como la reproducción de imágenes son formas de archivación. Estos ciclos de reproducción-preservación configuran entornos, acervos o colecciones donde las imágenes son *series indefinidas de información audiovisual o silente cuyos autores no pueden ser consignados*; es decir, que las imágenes tienden a la orfandad por su duplicación. Debido precisamente a la capacidad reproductora de las imágenes, cada impresión o cuadro forma parte de una serie previa o conjunto de imágenes que en cada cruce adquiere un nombre diferente, que forma parte a su vez de *una enumeración cuasi-infinita*. Este trabajo propone que cada imagen puede ser nombrada, pero no puede ser adjudicada a una o varias personas, porque existirían tantos autores como reproducciones dentro de numerosos ciclos de archivación indeterminados.

## **Objetivos**

El primer objetivo de este trabajo es convertir un término legal —la orfandad— en un concepto teórico. En el primer capítulo expongo las contradicciones de una estructura legal que impone un valor fijo a un objeto transitorio, mediante el término de *patrimonialismo rentista*. A continuación describo las características materiales y la naturaleza reproductiva de las imágenes en movimiento. A sí mismo explicaré los orígenes de la noción de “película huérfana”. Mi

intención en esta parte del trabajo es definir a las imágenes en movimiento como medios fragmentarios y en tránsito constante, lo que los hace tendientes a ser huérfanos. Pretendo demostrar que el valor testimonial de una imagen se determina por su materialidad. Por tanto su historicidad no reside en el factor referencial, sino en la experiencia —fuera de la narrativa de la Historia— de su manipulación y reproducción a través de interfaces de duplicación y remontaje, las cuales emplazan mediaciones de objetos del pasado por individuos en el presente. *Esta es mi idea de historia.*

En el segundo capítulo abordo la cuestión del archivo siguiendo las tesis de Michel Foucault. En primera instancia, presentaré una arqueología etimológica del concepto académico del archivo. Después contrastaré la definición derivada de esta explicación arqueológica con el desplazamiento que Foucault desarrolla, retomando especialmente su noción de dispositivo. Pretendo discutir la pretensión de verdad del archivo institucional, fundada sobre el valor instituyente de su escritura. A continuación, explicaré que el archivo puede ser el dispositivo que permite considerar a las materialidades como elementos reproductivos, no instituyentes y sobretodo, huérfanos.

El tercer y último objetivo es comprobar que la tradición y las funciones de los archivos fílmicos los convierten en dispositivos y colecciones más que en instituciones de preservación tradicionales. Dado que los archivos fílmicos son colecciones que conforman sus acervos por ítems agregados sin un origen común, suelen tener problemas para consignar de manera fidedigna las imágenes que resguardan, convirtiéndolas en huérfanas y deviniendo ellos mismos en *orfanatos*. Existe una doble orfandad dentro de los archivos fílmicos: aquella que se puede producir durante el ciclo reproductivo de la imagen en movimiento y la que aflora a partir de la acumulación y el coleccionismo fílmico y audiovisual.

## **Planteamiento**

Este trabajo no es un estudio sobre los tópicos estéticos del cine, tampoco analiza si esos tópicos son un indicio de la historia. Es, más bien, un análisis sobre la materialidad de la imagen en movimiento como aspecto definitorio de su historicidad; un ensayo de filosofía práctica de la historia que problematiza cuestiones concretas y parte de estas —que tienen que ver con la materialidad de las imágenes— para elaborar sus conceptos y categorías.

La investigación se integra por dos partes: una práctica y otra teórica. La primera tiene que ver con la descripción de la materialidad de las imágenes en movimiento, su orfandad, su reproducción y archivación. Estos son aspectos que conozco gracias a mi experiencia como investigador iconográfico. La segunda parte es un tratamiento teórico del archivo que tiene por objeto desbordarlo.

### **La orfandad fílmica: una hipótesis**

Las imágenes en movimiento tienden a la orfandad debido a su reproductibilidad y su archivación. Ambas cuestiones son complementarias entre sí. A lo largo de su duplicación migran a diferentes soportes y se dispersan en distintos fragmentos. Su multiplicación difumina los datos sobre su origen y autoría. Asimismo, todo proceso de archivación como actividad instituyente de los objetos del pasado tiene fugas o fallas. Esto se debe al entrecruzamiento, la transitoriedad y la permeabilidad de los discursos y las materialidades, por un lado, y a la posición pasiva o reactiva que los sujetos preservadores tengan frente al fenómeno de la reproducción, por otro lado. Por lo tanto, es probable que toda imagen preservada se convierta en una impresión anónima con un nombre o número indeterminado; es decir, un documento

apócrifo, una imagen subsidiaria, que ha perdido el curso industrial de su duplicación estándar y que deviene en réplicas irregulares, anónimas e invertidas o que físicamente ha desaparecido y es huérfana.

## Estado de la cuestión

La literatura especializada sobre las películas huérfanas no es muy vasta, debido a que es un tema relativamente nuevo y que sólo le concierne a un grupo muy especializado de archivistas, historiadores, coleccionistas y realizadores que se reúnen cada dos años en el Simposio de Cine Huérfano, que comenzó en 1999 en la Universidad de Carolina del Sur, en Estados Unidos. El objetivo de este simposio ha sido visibilizar los descubrimientos de películas huérfanas alrededor del mundo.<sup>7</sup> Las publicaciones sobre las películas huérfanas son esencialmente tesis y artículos académicos derivados de este encuentro. Los textos que los archivistas Gregory Lukow y Paolo Cherchi escribieron como parte del primer Simposio de Cine Huérfano *Orphans of the Storm I* aún son referencias para definir al cine huérfano.<sup>8</sup> El historiador y archiverista Dan Streible, uno de los organizadores más activos del Simposio, se ha destacado por sus aportaciones para el estudio de este tipo de cine.<sup>9</sup> Por otra parte, el archiverista e investigador Jan-Christopher Horak en su artículo “The strange case of The fall of Jerusalem”, muestra los

---

<sup>7</sup> Dan Streible, "The State of Orphan Films", *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, n.1 (primavera 2009): VI; Devin Orgeron, "Conference report: Orphans take Manhattan: the 6th Biannual Orphan Film Symposium, March 26-29, 2008, New York City", *Cinema Journal*, n. 2 (2009): 114.

<sup>8</sup> Cherchi. «What is an Orphan Film?»; Gregory Lukow, "The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the 'Orphan Film' Metaphor on Contemporary Preservation Practice", *Orphan Films Symposium*. Universidad de Carolina del Sur. Consultado el 10 de abril de 2020. [https://www.academia.edu/747012/\\_The\\_Politics\\_of\\_Orphanage\\_The\\_Rise\\_and\\_Impact\\_of\\_the\\_Orphan\\_Film\\_Metaphor\\_on\\_Contemporary\\_Preservation\\_Practice\\_](https://www.academia.edu/747012/_The_Politics_of_Orphanage_The_Rise_and_Impact_of_the_Orphan_Film_Metaphor_on_Contemporary_Preservation_Practice_)

<sup>9</sup> Dan Streible, "The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive", *Cinema Journal*, n. 3 (primavera 2007): 124-128; Streible, "The State of Orphan Films".

periplos de la investigación de una película silente y huérfana. Para identificarla entrelazó metodologías de análisis visual y documental con una exhaustiva búsqueda de la copia física en distintos archivos fílmicos.<sup>10</sup> En su tesis de maestría, la archivista María de la Paz Fuentes Carrasco detalla el estado actual de los estudios archivísticos sobre este tipo de materiales efímeros.<sup>11</sup>

Con todo, la mayoría de estos trabajos orientados hacia los archivistas fílmicos, no han tratado con suficiente profundidad la cuestión de la reproductibilidad y su influencia sobre la orfandad. Como muestro en el primer capítulo, los estudios sobre las películas huérfanas siguen muy de cerca los planteamientos legales sobre la orfandad, que en general se interesan por productos artísticos, singulares, acabados y no identificados o sin un autor o propietario definido. Lo que mi trabajo propone es que la orfandad va más allá de las películas como obras consumadas y únicas. Más bien abarca toda la inmensidad de imágenes en movimiento en tanto materialidades reproducibles.

Por otro lado, los autores que han conceptualizado el archivo principalmente desde la filosofía son Michel Foucault, Jacques Derrida, François Hartog y Ricardo Nava. Sus planteamientos giran en torno a la crítica del concepto clásico de archivo como una entidad autoritaria de la memoria. En el caso específico de Foucault, sus análisis del archivo derivaron en una teoría acerca de la conformación del lenguaje y del saber, más allá de los documentos, la historia y el pasado.<sup>12</sup> También el texto paradigmático de Jacques Derrida, *Mal de archivo: una*

---

<sup>10</sup> Jan-Christopher Horak, "The strange case of The fall of Jerusalem", *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, n. 2 (2005).

<sup>11</sup> María de la Paz Fuentes Carrasco, "Orphan Films: Definition, Value and the Archive" (tesis de maestría, Universidad de Amsterdam, 2010). Esta tesis fue presentada en el programa de posgrado "Preservation and Presentation of the Moving Image".

<sup>12</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, 2ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 2010); Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault*, tomo 1, trad. de Pablo Ires y Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2015).



*impresión freudiana*, sigue siendo una referencia para la crítica del archivo como institución consignataria de la memoria.<sup>13</sup> Ése es posiblemente el escrito que más ha influido sobre las prácticas y los planteamientos subversivos o *parasitarios* del archivo hasta la actualidad.<sup>14</sup> Dichas consideraciones han sido críticas del archivo como institucionalidad y han tratado de formular una noción alternativa, más abierta y flexible. Mi planteamiento tiene el mismo objetivo, pero va en una dirección diferente. En lugar de cuestionar superficialmente la institucionalidad y la rigidez del archivo, escarba en sus raíces etimológicas y a partir de esa excavación *emerge* y propone “nuevos” significados.

El historiador Ricardo Nava retoma las premisas de Derrida y de Sigmund Freud para analizar la disyunción entre el archivo y la escritura de la historia en su obra *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*.<sup>15</sup> Tanto Nava como el teórico de la historia François Hartog han estudiado las particularidades de la operación crítica de los documentos en la conformación del discurso histórico.<sup>16</sup> Mi enfoque abreva de la mayoría de estos textos centrales de la conceptualización del archivo, pero lleva más allá la cuestión de la deslocalización de éste planteada por Foucault. Propone que detrás de las dinámicas de

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, trad. de Paco Vidarte (Madrid: Trotta, 1997).

<sup>14</sup> Aimar Arriola, “Contra el extractivismo de archivo: la experiencia del Anarchivo sida”, *Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento*, coord. de Sol Henaro y Sofía Carrillo Herrerías (México: Taller de Ediciones Económicas, 2019), 83-94; Wolfgang Ernst, “Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?”, en *New media, old media: a history and theory reader*, ed. de Wendy Hui Kyong Chun y Thomas W. Keenan (Nueva York: Routledge, Taylor & Francis, 2006), 105-123; Ricardo Nava Murcia, “El mal de archivo en la escritura de la historia”, *Historia y Grafía*, n. 38 (enero-junio 2012): 95-126; Eivind Rossaak, “The Archive in Motion: An Introduction” y Kjetil Jakobsen, “Anarchival Society”, en *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, ed. de Eivind Rossaak (Oslo: National Library of Norway, 2010), 11-28; 127-154; María Stegmayer, “Sobre las políticas del archivo: preguntas para una discusión”, *Re-presentaciones*, n. 12 (2019): 53-64.

<sup>15</sup> Ricardo Nava Murcia, *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza* (México: Universidad Iberoamericana, 2015).

<sup>16</sup> François Hartog, *Evidencia de la historia: lo que ven los historiadores*, trad. de Norma Durán (México: Universidad Iberoamericana, 2011), 53-56, 206-212.

transmisión del archivo que el propio filósofo francés supo delinear, se encuentran una serie de impulsos de contigüidad poética-reproductiva entre materialidades y organismos que permiten no sólo la comunicación, el saber y el lenguaje, sino la reproducción y existencia vital de cualquier ser u objeto.

El archivo cinematográfico y las prácticas de preservación de imágenes en movimiento han sido extensamente abordadas, sobre todo por los propios archivistas, programadores, curadores e historiadores del cine, principalmente Raymond Borde, Ray Edmondson, Giovanna Fossati, Caroline Frick, Penelope Houston, Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître y Vinzenz Hediger.<sup>17</sup>

### **Justificación del tema**

Mi trabajo traslada el debate sobre la orfandad más allá de lo estrictamente cinematográfico y legal y lo lleva a un terreno filosófico. Además incarta en la discusión historiográfica la teorización del archivo, los límites de su neutralidad, las dispersiones de la autoría, y pone un énfasis especial en la cuestión de lo huérfano y las políticas de la reproducción. Los trabajos sobre cine hasta ahora publicados sólo han centrado sus intereses en los derechos de autor o en el cine huérfano como una especie de “sub-género” cinematográfico de carácter marginal o de culto para un grupo muy especializado de archivistas, coleccionistas y realizadores. Mi análisis contribuye con planteamientos y proposiciones teóricas a la discusión que archivistas,

---

<sup>17</sup> Raymond Borde, *Los archivos cinematográficos*, trad. de Ana Montero Bosch (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991); Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Paris: UNESCO, 2004); Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, 3ª ed. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018); Caroline Frick, *Saving cinema: the politics of preservation* (New York: Oxford University Press, 2010); Penelope Houston, *Keepers of the frame* (London: British Film Institute, 1994); *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, ed. de Vinzenz Hediger, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maitre, Julia Noordegraaf (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013).

realizadores e investigadores de distintas disciplinas han llevado a cabo acerca de la relevancia del cine huérfano. De tal modo, mi texto propone un estudio etimológico del archivo y una sesuda reflexión filosófica. Esta crítica del archivo no parte de la valoración gratuita o superficial de su carácter rígido e institucional, que suele ser lo evidente. Por el contrario, tiene en cuenta su definición académica y mediante la arqueología del término mismo, profundiza en conceptos como la autoría, la deslocalización, los límites de la autoridad instituyente y la transmisibilidad del archivo. Esta tesis busca sintetizar tal volumen de información para hacer una valoración de los archivos fílmicos, su relación con las imágenes en movimiento y los nuevos horizontes y posibilidades de la actividad archivística.

Finalmente, considero que nos encontramos en una coyuntura tecnológica y cultural en la cual la reproductibilidad tiene un papel cada vez más preponderante. La digitalización ha permitido el rescate y el acceso remoto de diversas colecciones a los historiadores, lo que incluso ha modificado el concepto de archivo en el mundo digital. Es necesario repensar la digitalización desde la historia más allá de lo instrumental. Tener en cuenta cómo la reproductibilidad influye en los procesos de análisis que la historia realiza. El cine huérfano es un buen ejemplo, ya que es un material fílmico que tiende a la reproducción (analógica en el pasado y cada vez más digital en el presente). Al mismo tiempo su estatus autoral a sido desplazado, lo que lo convierte en objeto de una (nueva) archivística que tiene a la diseminación como tema central, más que al confinamiento. Al igual que el cine, pueden existir otros objetos huérfanos en el mundo digital o físico cuyo estatus documental debe ser analizado en tanto dispersión, desviación o alternativa del canon historicista y archivístico convencional.

## Marco teórico: la arqueología de los medios

Al ser un trabajo teórico retomo los conceptos y las reflexiones de varios autores y corrientes de pensamiento, sobre todo en lo que concierne a la problematización del archivo. Pero en general esta tesis suscribe e informa las propuestas de la arqueología de los medios. La arqueología de los medios es una corriente teórica transdisciplinar que aborda la relación entre arte, ciencia y tecnología mediante narraciones no lineales y a contrapelo de los relatos tradicionales de corte historicista o teleológico.<sup>18</sup> El objetivo de la arqueología de los medios es hallar momentos, rupturas y continuidades significativas a lo largo de las historias de los medios. Con el fin de establecer afinidades y conexiones inadvertidas entre fenómenos, actores y contextos aparentemente incompatibles.<sup>19</sup> Además de descubrir nuevos y excepcionales aspectos en aquellos dispositivos que se consideran primitivos, obsoletos, desatendidos o arcaicos y que rompen con la continuidad del relato canónico de la historia de los medios.<sup>20</sup> Para el teórico de los medios Erkki Huhtamo, la arqueología de los medios implica “excavar” en los modos o procedimientos discursivos y materiales cuyas redundancias y correspondencias aún pueden percibirse en periodos, escenarios o dispositivos posteriores hasta el presente. Estos motivos y reiteraciones conforman el desarrollo de la cultura de los medios y sus entramados ideológicos, sociales y cognitivos.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, “Introduction: An Archaeology of Media Archaeology”, en *Media archaeology: approaches, applications and implications*, ed. de Erkki Huhtamo y Jussi Parikka (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011), 3.

<sup>19</sup> Huhtamo y Parikka, “Introduction: An Archaeology of Media Archaeology”, 3, 5.

<sup>20</sup> Vivian Sobchack, “Afterword: Media Archaeology and Re-presenting the Past” en *Media archaeology: approaches, applications and implications*, 324.

<sup>21</sup> Erkki Huhtamo, “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media”, consultado el 20 de abril de 2020, <http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/MediaArchaeology/HuhtamoArchaeologyOfMedia.html>.

La arqueología de los medios explica la forma en “que la cultura de medios se desenvuelve en capas sedimentadas, pliegues de tiempos profundos y materialidades que permiten que el pasado sea ‘descubierto’ como algo nuevo.”<sup>22</sup> Desde esta perspectiva nuestra contemporaneidad es un proceso constante de retroalimentación entre el pasado y presente, que se da a través de las múltiples capas y reverberaciones que los conectan, construyen, modifican e informan. Este intercambio no sólo conforma nuestra actualidad, sino que nos lleva a imaginar nuevos cuestionamientos que vislumbran futuros cercanos y posibles.<sup>23</sup>

El teórico Siegfried Zielinski llama a este planteamiento una aproximación al *tiempo profundo de los medios*.<sup>24</sup> De acuerdo a Zielinski, la arqueología de los medios pretende detectar en el “remoto pasado ciertos momentos dinámicos que abundan en heterogeneidad, produciendo con ello tensiones frente a los otros momentos presentes, y así revitalizar estas tensiones, haciéndolas más capaces de decisión.” Zielinski denomina a este enfoque como “an-arqueología”, es decir, “un movimiento de búsqueda que es premiado con sorpresas verdaderas.”<sup>25</sup> La “an-arqueología” es una indagación libre y abierta, no es extractivista del archivo ni tampoco tiene pretensiones racionalistas o metafísicas. Se interesa por los descubrimientos imprevistos,<sup>26</sup> las curiosidades o los hallazgos “en la rica historia del mirar, el escuchar y el combinar con medios técnicos en los que algo destella, indicando su

---

<sup>22</sup> Huhtamo, “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media”.

<sup>23</sup> Huhtamo y Parikka, “Introduction: An Archaeology of Media Archaeology”, 15.

<sup>24</sup> Siegfried Zielinski, *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*, trad. de Martha Kovacsics y Álvaro Moreno (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte/Ediciones Uniandes, 2012), 6.

<sup>25</sup> Zielinski, *Arqueología de los medios*, 18.

<sup>26</sup> Zielinski, *Arqueología de los medios*, 42-41.

autoluminiscencia y apuntando simultáneamente hacia algo más allá de la función y del significado en su contexto de origen.”<sup>27</sup>

El posicionamiento de Zielinski se ajusta a mi idea de historia, pues entiende el acercamiento con el pasado como una serie de descubrimientos sorprendidos y a los documentos como instrumentos susceptibles a la manipulación práctica en el presente. El estudio de los medios a través de sus procedimientos operativos genera eventos performativos de conocimiento que ponderan la experiencia sobre la representación histórica convencional.<sup>28</sup> De tal manera se nos revela el pasado de un objeto o lo nuevo que emerge de aquello aparentemente antiguo y que escapa del discurso de la historia cultural.<sup>29</sup>

La arqueología de los medios analiza los objetos en tanto materias significantes. Su fisicalidad manifiesta un sentido que opera a través de su función técnica y performativa. En el caso de las imágenes en movimiento, mediante su reproducción y los eventos que de ella se derivan. Un objeto técnico o dispositivo no es únicamente el vehículo o el repositorio que almacena un contenido dado, sino el propio mensaje o el código que lo constituye en tanto medio, así como las narrativas y los entornos que produce. El contenedor es contenido.

Según Wolfgang Ernst, esta dualidad funcional y epistémica convierte al medio en archivo y en sujeto, en otras palabras: en otro archivista o autor de la arqueología de los medios que construye significados.<sup>30</sup> En consecuencia se desborda la teoría de la restauración y los

---

<sup>27</sup> Zielinski, *Arqueología de los medios*, 52.

<sup>28</sup> El modo de representación histórico es un corpus literario que reúne una serie de juicios y metáforas de carácter sociológico y descriptivo que narran —al tiempo que compensan o alivian— la pérdida del pasado en cuanto tal. La veracidad de este corpus literario depende de la coherencia y el realismo de su propia ficción. Sobchack, "Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the Past", 325-327.

<sup>29</sup> Wolfgang Ernst, "Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media", en *Media archaeology: approaches, applications and implications*, 240.

<sup>30</sup> Ernst, "Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media", 240-241.

discursos de la preservación de los acervos que reducen al archivo a una condición de soporte que resguarda (confina) información. Más aún, la arqueología de los medios desplaza el “macrotiempo” del archivo histórico, con su escritura instituyente y referencial que regula la ficción del discurso histórico. En su lugar propone un “microtiempo” centrado en el *flujo informativo o la sincronización de datos que provienen del archivo como medio*.<sup>31</sup> Para Ernst, los medios indican un “estrato” o “matriz” en la cultura que no es ni humana ni tecnológica, sino “intermedia”. La mediación expresa el diálogo y la transferencia epistémica entre los humanos y las máquinas.<sup>32</sup>

En conclusión, la arqueología de los medios problematiza el “tecnicismo” de los medios también denominados archivos, no para supeditar la cultura a la tecnología, sino para exponer el “impulso tecno-epistemológico de la cultura misma”.<sup>33</sup> Conforme a Ernst, para analizar al cine como medio debemos entenderlo como archivo. Es decir, una superficie de representación y comunicación que produce significados, genera narrativas y configura dominios, al tiempo que archivista y arqueólogo que participa de la arqueología de los medios.<sup>34</sup> El cine como archivo expresa su significación gracias a su reproducción. Este procedimiento tiene dos aspectos: el primero tiene que ver con el registro y la transferencia de impresiones fotoquímicas, magnéticas o digitales y el segundo con el proceso de consecutividad o montaje de estas impresiones que genera la representación fílmica en la pantalla. La imagen en movimiento como archivo configura narrativas y entornos mediante una serie de principios de “procedencia y

---

<sup>31</sup> Ernst, “Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media”, 251. Las cursivas son mías.

<sup>32</sup> Ernst, “Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media”, 251.

<sup>33</sup> Ernst, “Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media”, 253.

<sup>34</sup> Ernst, “Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media”, 241. Vivian Sobchack, “Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the Past”, 324.

procedimiento"<sup>35</sup> que reúnen, apilan y sobretodo agencian diversas imágenes en movimiento huérfanas. La arqueología de los medios me permitirá explicar las condiciones epistémicas de una ecología o iconosfera habitada por impresiones huérfanas.

### **Una metodología híbrida, entre los medios y la historia**

La metodología de este trabajo deriva de la arqueología de los medios y de la historia práctica. El enfoque práctico de la historia, como la arqueología de los medios, propone la manipulación y la intervención de dispositivos antiguos o sus réplicas como métodos para la investigación del pasado.<sup>36</sup> A través de experiencias materiales y sensibles los documentos se liberan de su aura monumental y contemplativa.<sup>37</sup> La historia práctica sostiene que el conocimiento del mundo no puede dejar del lado las experiencias físicas. Mediante la manipulación convierte a las fuentes y a los archivos en *dispositivos* y a la investigación en *performance*. Esta premisa es una de las proposiciones más importantes de este trabajo. El enfoque práctico de la historia nos ayuda a entender la relación entre los sujetos y las tecnologías más allá de los planteamientos historicistas sobre los medios, que entienden a la tecnología como una serie de acontecimientos continuos que derivan en una actualidad consumada.<sup>38</sup> Al producir el conocimiento mediante el contacto, estudio y manipulación física, la historia práctica cuestiona la novedad de la actualidad tecnológica y produce hallazgos inéditos a partir de los documentos, los acervos y los

---

<sup>35</sup> Carolyn Steedman, *The Archive and Cultural History* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 1, citado por Vivian Sobchack, "Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the Past", 324.

<sup>36</sup> John Ellis y Nick Hall, "INTRODUCTION. What is hands on media history?", en *Hands on Media History: A New Methodology in the Humanities and Social Sciences*, ed. de John Ellis y Nick Hall (New York: Routledge, 2020), 2-3.

<sup>37</sup> Ellis y Hall, "INTRODUCTION", 2-3.

<sup>38</sup> Ellis y Hall, "INTRODUCTION", 4.



objetos históricos reconvertidos en *dispositivos* experimentales.<sup>39</sup> La historia práctica genera experiencias poéticas y tangibles entre el historiador y las fuentes, en lugar de aquellas limitadas por la narración historiográfica y el análisis del discurso que se dan en un nivel puramente simbólico y abstracto.<sup>40</sup>

Mi trabajo como investigador iconográfico es un tipo de historia práctica. La investigación iconográfica consiste en la búsqueda, análisis, acopio, digitalización, clasificación y liberación de imágenes fijas o en movimiento; con el objetivo de nutrir y complementar películas, series de televisión y otros productos audiovisuales. La investigación de imágenes implica la manipulación física de los materiales audiovisuales, su organización, descripción y el análisis de su estatus legal y técnico. Esta búsqueda se realiza en archivos institucionales o privados, como fototecas, filmotecas, videotecas, museos, así como en colecciones particulares. Desde que comencé a realizar esta labor la orfandad no solo ha sido constante sino posiblemente la cuestión más importante por resolver en cada pesquisa. La investigación iconográfica inspiró y sirvió como soporte y guía práctica para este trabajo. La descripción técnica de las imágenes en movimiento proviene de mis años de experiencia en el manejo y visionado de archivos audiovisuales. La problematización de la orfandad fue producto de este tipo de investigación y manipulación físicas, sin las cuales difícilmente esta tesis hubiera sido concebida. El planteamiento y la metodología surgieron por la necesidad de *pensar al cine como medio*; es decir, abordarlo en el horizonte tangible del archivo, analizar su acción reproductora para llegar a entender la orfandad como su principal modo de consignación y definición en el tiempo. Es posible que la historiografía que no comparte mi planteamiento, o aquella cuyo

---

<sup>39</sup> Andreas Fickers y Annie van den Oever, "(DE)HABITUATION HISTORIES. How to re-sensitize media historians", en *Hands on Media History*, 60, 68-69.

<sup>40</sup> Fickers y van den Oever, "(DE)HABITUATION HISTORIES", 60, 68-69.

análisis se fundamenta en la defensa de la autoría y que entiende a los objetos como personajes u entes de una trama ideológica, patrimonialista y efemérica, llegue a conclusiones sobre la orfandad totalmente contrarias a las mías.

Finalmente, es necesario hablar sobre los límites de mi tema. Este trabajo no aborda la historia de los archivos fílmicos, la historia de los soportes audiovisuales, la historia de cierto tipo de cines como el doméstico, el científico y el educativo o sus características formales y su importancia como documentos históricos. En su lugar analizo las imágenes huérfanas en tanto materialidades y su relación con el archivo como concepto, entidad y práctica. Esta relación determina la historicidad de las imágenes y por ende, repercute en los relatos sobre su pasado y los usos que se hacen de ellas como documentos y dispositivos. De ahí mi interés por el estudio de la orfandad y el archivo.

## Imagen huérfana

*He desplegado mi orfandad sobre la mesa, como un mapa. Dibujé el itinerario hacia mi lugar al viento. Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen. [...]*

Alejandra Pizarnik, *Fiesta*, 1965.

*La obra siempre ya en ruinas se petrifica en las buenas obras de la cultura o se añade a ellas mediante la reverencia, mediante aquello que ella prolonga, la consagra (la idolatría de un nombre).*

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, 1980.

*La propiedad es el robo.*

Pierre-Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad?*, 1840.

El objetivo de este capítulo es describir las especificidades de las imágenes en movimiento y exponer por qué devienen “imágenes huérfanas”. También explico por qué la materialidad y la reproducción de las imágenes huérfanas son los aspectos que determinan su historicidad, contenido visual, preservación y circulación. A su vez, expongo las contradicciones de la legislación de derechos de autor mediante el concepto de *patrimonialismo rentista*.

## 1.1 La imagen en movimiento

Una película es un conjunto y una sucesión de imágenes fotográficas impresas sobre una cinta o capa (propriadamente una *película*) de emulsión de nitrato, acetato o en ocasiones papel o vidrio, en el caso de los soportes fílmicos.<sup>41</sup> Una película también puede ser impresa sobre cinta magnética en el caso del video o en dispositivos informáticos como discos duros en caso de ser digital. Las imágenes que integran una película provienen del *stock* o metraje levantado previamente, que se selecciona, edita y monta a partir de una escaleta o esquema preliminar, y de su versión definitiva, que es el guión. Debido al proceso de edición, mucho pietaje queda descartado: a estas imágenes se les denomina *rushes*. El proceso final de la edición es la postproducción que implica los ajustes de color y mezclas de audio del metraje seleccionado. Tras una serie de versiones o cortes que se van depurando mediante la exclusión o la inserción de pietaje se genera una copia maestra o *master*<sup>42</sup> de la cual parten todas las duplicaciones de una película para su distribución y exhibición. La particularidad del cine reside en la reproducción del movimiento generada por la consecutividad de los cuadros fotográficos al proyectarse. Quiero aclarar que la cuestión de la reproductibilidad me interesa como problema cinematográfico y no fílmico. Mi intención, por el momento, es analizar las cuestiones de la duplicación y la transferencia de la materialidad de las imágenes, y no lo que atañe a la reproducción del movimiento como fenómeno intrínsecamente fílmico.

La materialidad del cine se conforma por los distintos soportes en los que se imprimen y almacenan las películas. Existen dos grandes tipos de formatos, los analógicos y los digitales. Los

---

<sup>41</sup> Instituto de Artes UNSAM, "Masterclass de Giovanna Fossati en la UNSAM", 28 de agosto de 2019, video, 01:48:02, <https://www.youtube.com/watch?v=3Yqe3kaHT2s>.

<sup>42</sup> Miguel Castelo Montero, *Diccionario comentado de términos financieros ingleses de uso frecuente en español* (España: Netbiblo, Fundación Una Galicia Moderna, 2003), 151.

primeros son los cinematográficos, que son los siguientes: 8 o súper 8mm (formato pensado originalmente para filmaciones caseras), 16 mm (formato semi profesional, usado frecuentemente para noticieros o documentales, también para ejercicios escolares), 35 mm (usado en el cine industrial o profesional) y formatos poco convencionales que van de los 9 a los 70 mm. Algunos formatos de video también son analógicos, es decir que son grabados en cintas magnéticas, tales como UMatic, VHS, Betacam y Hi8. Los soportes digitales son los formatos como el HDV, DVCAM y Mini Dv, “complex media”, CDROMs, entre otros.<sup>43</sup> Cada formato confiere las dimensiones, composición, fidelidad y textura de la imagen, es decir, su tamaño, profundidad y paleta de colores, luz, nitidez, así como la presencia o no de sonido y su definición, rango dinámico y calidad. Al procedimiento de registro de imagen se le llama producción o levantamiento.

A partir de que se genera el master de una película o se imprime una imagen en movimiento estos objetos se someten a un proceso constante de reproducción. Este proceso conforma *coleccion*es de réplicas idénticas o inexactas que pueden ser agrupadas bajo un sólo título, pero que en cierto modo han dejado de ser únicas u originales. Por ello, cuando visualizamos una imagen en movimiento nos encontramos ante un objeto múltiple, conformado por un cúmulo de impresiones fotográficas y por una serie de reproducciones previas. Es una deriva tecnológica que apropia y relaciona soportes e interfaces obsoletos con dispositivos y prácticas de reproducción contemporáneas. También produce híbridos entre las creaciones del pasado con reproducciones de imágenes del presente y el futuro. Lo que denominamos como cine en realidad son una serie de conglomerados de imágenes fotográficas impresas en distintos soportes, cuya serialidad reproduce el movimiento y que son constantemente duplicadas y

---

<sup>43</sup> Antonio Sánchez Escamilla, “Formatos de rodaje” en *Diccionario de creación cinematográfica* (Barcelona: Ariel, 2003), 264-267; Dan Streible, “Moving Image History and the FWord; or, ‘Digital Film’ Is an Oxymoron”, *Film History*, n. 12 (2013): 230.

redistribuidas mediante el montaje. Por lo tanto, un filme u obra es una colección cuya disposición determina una serie de géneros o tipologías que conocemos como géneros cinematográficos.

El curso reproductivo de las imágenes en movimiento determina el contenido o información visual del cine y hace posible cualquier estudio o análisis iconográfico y sociológico. Las imágenes en movimiento son objetos fragmentados, dispersos, su contenido fotográfico nunca es definitivo y su integridad es un valor relativo, que depende de su *historia de duplicación* y que siempre es variable respecto a sus copias anteriores. Difícilmente una imagen llega a muestras manos conservando los valores y características sonoras y visuales que tuvo en sus orígenes. Las imágenes son objetos atravesados por el pasado que al mismo tiempo sugieren las condiciones sobre su reproducción futura. Su configuración material refiere su prevedad. Aunque esta configuración material cambia constantemente. Si la imagen es reproducible es porque se mueve con el devenir tecnológico, cuya naturaleza es estar en constante transformación. Por ello la reproductibilidad nos indica las posibilidades de duplicación, reemplazo y diseminación futuras de una imagen.

Este periplo tecnológico lleva a la copia de una película a tantos lugares como reproductores e interfaces de duplicación existan. Así como el proceso de montaje genera varios cortes, descartes y añadiduras de imágenes de *stock*, cuando una película circula ya terminada, se producen una variedad de copias que modificarán su contenido fotográfico, la fragmentarán y posiblemente dividirán en retazos de ella misma (la convertirán a su vez en *stock*). Esta película será parte de colecciones de otras imágenes y de otras películas u obras. Se modificará en menor o mayor grado con cada duplicación y se le añadirá nueva información a su genealogía técnica, correspondiente a los nuevos formatos en los que se almacenará, nuevas interfaces con las que se transferirá, y por supuesto, nuevos sujetos que la copiarán, recortarán

y reciclarán. Las imágenes depositadas en soportes “arcaicos” requerirán de dispositivos previos para ser visionadas y transferidas a los nuevos formatos.

En otras palabras, la historia de las imágenes en movimiento siempre transcurre entre objetos del pasado y del presente. Para que estos objetos sean activados se debe de echar mano de recursos, interfaces y métodos “primitivos” o previos. En ese sentido diría que su historia es abierta, asincrónica e intermitente. Sus acontecimientos son reproductivos y ocurren de forma transversal, colateral o cruzada, por ello crean una serie de tejidos con varios inicios, retornos, lagunas y variados protagonistas, la mayoría de ellos anónimos como las copias que crean. Si se siguiera la pista de una película y en un determinado caso se llegara a su master o se reconociera su nacionalidad habríamos recorrido la historia de esa copia en particular. Pero tendríamos que tener en cuenta que es sólo una hebra de la espesa e inconmensurable madeja que conforma el tejido de todas sus reproducciones, depositadas en un sinnúmero de soportes, realizadas por varios individuos a lo largo del tiempo en distintos sitios alrededor del mundo.

Por cada imagen en movimiento a la que tengamos acceso, existe una serie de copias desperdigadas que jamás podremos ver. De forma inversa, la copia que nosotros vemos posiblemente sea desconocida para quienes tienen acceso a sus otras duplicaciones. A continuación explicaré los orígenes del concepto “película huérfana”, planteado por los archivistas norteamericanos durante la década de los noventa del siglo pasado, y el por qué yo lo he reformulado como “imagen huérfana”.

## 1.2 De la película huérfana a la imagen huérfana

Hasta la década de los ochenta el paradigma de la preservación cinematográfica se centraba en la consigna “nitrate won’t wait”.<sup>44</sup> Los archivistas y los acervos fílmicos estaban abocados especialmente a la preservación de películas impresas sobre nitrato de celulosa, una emulsión resistente pero sumamente inflamable que desde los orígenes del cine había sido su primer soporte. A pesar de que desde mediados del siglo XX se había utilizado el triacetato como formato de seguridad, duradero y menos inestable, mucho material, sobretodo de los primeros tiempos del cine aún se encontraba en nitrato.<sup>45</sup> Con el tiempo el nitrato fue demostrando su durabilidad si se mantenía en buenas condiciones y en ambientes controlados.

Por otro lado, la archivista y curadora Giovanna Fossati menciona que a mediados de la década de los noventa la digitalización empezó a cambiar la dinámica de la realización cinematográfica, cuando se introdujeron las herramientas digitales para la grabación del sonido, la generación de efectos y la edición.<sup>46</sup> El cine estaba llegando a su primer centenario, y algunas voces, como la del archivista Paolo Cherchi Usai, empezaban a ver con cierto escepticismo el advenimiento y auge de lo digital en el campo de la realización y preservación fílmica. En su célebre libro epigramático *La muerte del cine. Historia y memoria en el medioevo cultural* (1999), Cherchi critica el temprano *giro digital*. Este texto expresa el drama de la desaparición, la fragilidad y el ocaso de la materialidad del cine como respuesta al temprano entusiasmo que

---

<sup>44</sup> Streible, “The Role of Orphan Films”,124.

<sup>45</sup> Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Paris: UNESCO, 2004), 31.

<sup>46</sup> Si bien la digitalización fue anterior a la década de 1990. Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass de GIOVANNA FOSSATI».



en el fin del milenio la revolución digital despertó en el ámbito de la realización y preservación audiovisual.<sup>47</sup>

A diferencia de Cherchi, Susan Sontang consideró que la muerte o la decadencia de lo cinematográfico significaba el deterioro de sus aspectos formales debido a la pérdida del “espíritu cinefílico” o amante del cine y la potencia artística y poética que este implicaba.<sup>48</sup> La globalización del modo de producción y representación de la industria de Hollywood, caracterizado por las super producciones y los efectos especiales, acentuó la crisis formal o la muerte de lo cinematográfico.<sup>49</sup> No obstante, la crítica de Cherchi develó que más allá de aquellas películas “cinefílicas”, de autor o “poéticas”, sus copias tanto como las de otras películas menos artísticas y reconocidas por la crítica y la Historia del cine estaban en riesgo de desaparecer y su digitalización parecía no ser el epítome de su conservación definitiva. La idea de la muerte física y formal del cine coincidió, irónicamente, con su primer centenario.

Quisiera señalar que me remitiré al contexto anglosajón para hablar de las películas huérfanas, ya que fue en Estados Unidos donde surgió esta categoría. A finales del siglo XX se dio una pugna entre los archivos fílmicos y la industria norteamericana. De acuerdo al archivero e historiador Jan Christopher Horak, los archivistas pugnaron por la “preservación de materiales históricamente representativos”, mientras los propietarios de estos materiales pretendían

---

<sup>47</sup> Paolo Cherchi Usai, *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el Medioevo digital*, trad. de Emili Olcina (Barcelona: Laertes, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía, 2005), XIII.

<sup>48</sup> Susan Sontang, “The Decay of Cinema”, *New York Times* (1996), consultado el 15 de junio de 2020, <https://www.nytimes.com/1996/03/17/magazine/lthedecayofcinema007358.html>; citado por José Miguel Santa Cruz, “Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la ‘muerte del cine’ en el cine contemporáneo”, *AISTHESIS*, n. 55 (2014): 160-161.

<sup>49</sup> Santa Cruz, “Un repaso teórico”, 161.

“capitalizar y crear mercados para películas de archivo a través de nuevas tecnologías.”<sup>50</sup> Estas nuevas tecnologías eran las que el giro digital proveería. Los archivistas abrieron un frente común junto a algunos realizadores norteamericanos como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Steven Spielberg quienes en 1989 crearon la Fundación de Cine. Organización no lucrativa dedicada a rescatar, preservar y restaurar obras significativas del cine norteamericano y mundial para defender los derechos morales de los autores. Los derechos morales son exclusivos de los autores, establecen la forma en que una obra es difundida y proscriben cualquier tipo de modificación ajena y posterior.<sup>51</sup> Por su parte Jack Valenti de la asociación de Productores de Cine, defendía y representaba los intereses comerciales de Hollywood mediante la protección y el amparo de los derechos patrimoniales de los cineastas. Los derechos patrimoniales son aquellos que permiten a un autor reproducir y comercializar su obra. Estos derechos pueden ser transferidos, cedidos, vendidos y adquiridos por terceros.<sup>52</sup>

Al igual que los derechos morales, los derechos patrimoniales buscan impedir las modificaciones o cualquier atentado a la integridad original de una obra así como regular y normar su reproducción y distribución. Estos puntos unían los intereses de los archivistas y de la industria, la diferencia radicaba en el valor y la accesibilidad de las obras, es decir, si podían ser de uso público o si estas debían generar una renta. Las alteraciones que personas como Ted Turner estaban llevando a cabo coloreando películas en blanco y negro o la piratería atentaban

---

<sup>50</sup> Patricia R. Zimmermann, “Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts”, *Minings Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, ed. de Karen L. Ishizuja, et. al, (Berkeley: University of California Press, 2008), 11.

<sup>51</sup> «Preguntas frecuentes», *Instituto Nacional del Derecho de autor*, consultado el 20 de mayo de 2020, [https://www.indautor.gob.mx/tramitesyrequisitos/registro/obra\\_preguntas.html](https://www.indautor.gob.mx/tramitesyrequisitos/registro/obra_preguntas.html).

<sup>52</sup> «Preguntas frecuentes».

contra los derechos patrimoniales y morales, además de que dichas prácticas fueron condenadas tanto por los archivos, como por Hollywood.<sup>53</sup>

El estado tuvo que mediar para resolver esta pugna. Entre 1988 y 1989 se creó una ley que defendía la preservación y la integridad de las obras, además supuso la creación del Registro Nacional de Cine, un organismo encargado de acopiar, localizar, agrupar, catalogar, preservar, restaurar y exhibir una serie de obras con valor histórico del cine norteamericano que un grupo de especialistas en preservación y programación llevaría a cabo.<sup>54</sup> El estado resolvió el conflicto a favor de los archivistas, dándole preeminencia a la preservación del patrimonio fílmico y la reivindicación de los derechos morales sobre los derechos patrimoniales o comerciales que Hollywood defendía.<sup>55</sup> Sin embargo, el giro digital ya prefiguraba una revolución reproductiva que los comerciantes de la industria fílmica norteamericana y posiblemente de otras industrias desde finales de 1980 pretendieron aprovechar para generar ganancias a través de las películas preexistentes. A diferencia de Cherchi, que en ese momento vio con recelo el giro digital ya que atentaba contra la integridad física de las obras.

Las implicaciones de la digitalización son varias pero giran en torno a la transformación de los objetos. Esta puede provocar la desaparición de su materialidad pero también su transmisión y conservación, pues todo objeto digital es un residuo de uno concreto. Entre una copia física y una digital se conservan rasgos de contenido aunque también existen variabilidades, pérdidas y ganancias en el color, la tonalidad, y en resumen, de la información que se transfiere. Siempre se mantienen una serie de relaciones entre lo previo y lo actual, entre los medios obsoletos y los contemporáneos, sobre todo durante los procesos de

---

<sup>53</sup> Zimmermann, "Introduction", 11.

<sup>54</sup> Zimmermann, "Introduction", 11.

<sup>55</sup> Zimmermann, "Introduction", 11.

duplicación y edición. Pues para manipular y transferir un formato físico a otro digital generalmente se incorporan interfaces (hardware) analógicas a los equipos y software de nueva generación. Por otro lado, los objetos digitales no dejan de ser materialidades, ya que también se almacenan en soportes físicos.

La digitalización acentuó las contradicciones de la presunta agonía del cine como medio en el fin de siglo: con la (híper) reproductibilidad se facilitaría el acceso del cine a un número mayor de públicos y audiencias no especializadas.<sup>56</sup> No obstante, se crearían nuevos índices visuales que van desde las duplicaciones en baja resolución hasta las restauraciones cuadro por cuadro, y con ello, el surgimiento de un número inclasificable de copias y fragmentaciones de una misma obra. Esto conformaría genealogías materiales y virtuales en donde las copias prístinas aparentemente dominarían sobre una extensa red de residuos bastardos o no reconocidos de baja resolución, que se apilarían, clasificarían, reproducirían, modificarían y diseminarían gracias a estrategias parasitarias (alternativas) de archivación en la red. Incluso aquellas películas que contaran con un estatus legal, histórico y artístico y un valor comercial considerable estarían en riesgo de ser copiadas en resolución estándar o baja, cortadas, editadas, pirateadas, reformateadas, reapropiadas y (re)convertidas finalmente en restos bastardos de un original con plenos derechos y reconocimiento archivístico e industrial.

En 1993 el gobierno norteamericano organizó una serie de encuentros y discusiones con varios archivos regionales dedicados a la preservación de cine no comercial, como películas industriales, educativas, científicas, obras experimentales, cine amateur y doméstico.<sup>57</sup> Como resultado de esas audiencias se redactó un informe sobre la preservación cinematográfica

---

<sup>56</sup> Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, 3.<sup>a</sup> ed. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 135.

<sup>57</sup> Zimmermann, "Introduction. The Home Movie", 11.

publicado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, en el que se introdujo el término de “película huérfana”, para designar aquellos materiales que “carecen de titulares claros de derechos de autor o de potencial comercial para pagar su preservación continua”. Entre los cuales se encontraban “noticiarios y documentales, vanguardistas e independientes, películas mudas donde ha expirado el copyright, incluso ciertas películas sonoras de Hollywood de estudios ya desaparecidos”.<sup>58</sup> Un año después, la Biblioteca del Congreso publicó un plan nacional de preservación fílmica en donde promovió la creación de la Fundación Nacional de Preservación Cinematográfica.<sup>59</sup> En ese informe se definía como huérfanas a “las películas de valor cultural e histórico a largo plazo que no estén protegidas por intereses comerciales.”<sup>60</sup> El informe detallaba los diversos tipos de “películas en peligro”: metraje de noticiero, películas gubernamentales y de organizaciones sin fines de lucro, películas que han caído en el dominio público, películas de vanguardia, películas independientes, películas caseras y amateurs, películas etnográficas, comerciales políticos, películas publicitarias, películas industriales y películas educativas.<sup>61</sup>

A su vez, se consideraba como huérfanas a cualquier tipo de películas tanto documentales como de ficción, producidas, distribuidas y exhibidas tanto dentro como fuera del circuito comercial. O con derechos de autor cuyos propietarios no puedan o no estén

---

<sup>58</sup> «A Study of the Current State of American Film Preservation: Volume 1», *Library of Congress*, consultado el 19 de octubre de 2017, <https://www.loc.gov/programs/nationalfilmpreservationboard/preservationresearch/filmpreservationstudy/currentstateofamericanfilmpreservationstudy/>.

<sup>59</sup> Desde la década de los noventa, esa entidad fue responsable de la preservación de más de un millar y medio de “películas en riesgo” de los Estados Unidos. Streible, “The State”, XI; «Redefining Film Preservation: A National Plan», *Library of Congress*, consultado el 20 de octubre de 2017, <https://www.loc.gov/programs/nationalfilmpreservationboard/preservationresearch/filmpreservationplan/redefiningfilmpreservation/>.

<sup>60</sup> »Redefining Film Preservation«.

<sup>61</sup> »Redefining Film Preservation«.

interesados en proporcionar protección y preservación sistemática y sostenida para sus obras.

Empero, este informe apuntaba que

los archivos públicos que preserven estas películas deberían esperar una compensación financiera de los propietarios de los derechos de autor para cubrir los costos de preservación, en caso de que estas películas generen ingresos posteriormente.<sup>62</sup>

Finalmente, con la creación en 1996 de la Fundación Nacional de Preservación Cinematográfica, integrada por miembros de los archivos y de la industria especializados en el cine regional y películas huérfanas, se desplazó el paradigma archivístico del “nitrato no espera” por el que pedía atender y resguardar a las obras cinematográficas huérfanas.<sup>63</sup>

El concepto de película huérfana ha servido para agrupar un amplio corpus cinematográfico y audiovisual no comercial y, en ocasiones, no artístico, efímero y meramente operativo: es decir, que desborda las características de una película en tanto obra. Estos materiales son tomas, *rushes* o copias en positivo obtenidas directamente de la cámara para su visionado, descartes, material inconcluso, mutilado o perdido, películas inéditas, material censurado, obras subterráneas, producciones silentes, películas médicas o científicas, películas de pequeño formato e inusuales, imágenes de vigilancia (que no tienen un autor y no generan renta alguna, pues operan mediante un sistema de monitoreo policiaco automatizado), carretes de prueba, *trailers*, trabajos de estudiantes, otras varias piezas efímeras de celuloide o incluso grabadas en otros soportes como papel, vidrio o cinta, así como en formatos analógicos y digitales.<sup>64</sup> En general, muchos de estos materiales son lo que he denominado anteriormente como *stock*, que junto a las películas conforman el conjunto de todas las imágenes en movimiento existentes en una época. La preservación, cuidados y exhibición de este tipo de

---

<sup>62</sup> »Redefining Film Preservation«.

<sup>63</sup> Streible, “The Role of Orphan Films”, 124.

<sup>64</sup> «What is an orphan film», *Orphan Film Symposium*, consultado el 1 de octubre de 2017, <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>.

imágenes es necesaria, debido precisamente a su condición marginal y de indefensión en relación a los títulos clásicos o de culto de los grandes realizadores que conforman la tradición cinematográfica de un país o región.<sup>65</sup>

Para la archivista María de la Paz Fuentes Carrasco la definición de película huérfana tiene dos acepciones: una legal, que corresponde a la imposibilidad de localizar al autor o propietario del copyright, y otra comercial, que hace referencia al escaso o nulo valor lucrativo o de explotación de estas películas. Ambas se relacionan, pues si el titular del copyright no reconoce ningún valor de circulación o explotación de su obra es probable que la abandone, legando a los archivos la responsabilidad de su preservación. Mientras que los materiales rentables, con copyright o con un propietario identificado y localizado, serían resguardados por empresas comerciales.<sup>66</sup> Precisamente este fue el conflicto que entre archivos e industria generó el surgimiento del término de película huérfana en la década de los noventa.

En términos de cuantificación patrimonial, el académico James Boyle menciona que “las películas huérfanas constituyen la abrumadora mayoría de nuestro patrimonio cinematográfico”.<sup>67</sup> De acuerdo a Fuentes Carrasco la orfandad va más allá de los formatos cinematográficos e incluso de los criterios de los archivos pues

*una película huérfana [...] puede ser cualquier película que hasta ahora se haya considerado indigna de preservación [...] De hecho, [...] permite la inclusión de cualquier tipo de imágenes en movimiento, y va más allá de las leyes nacionales de derecho de autor y las estructuras de archivo. Dado que no todo ha sido preservado por los archivos fílmicos, este tipo de película se puede descubrir en todas partes.*<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Zimmermann, “Introduction”, 12.

<sup>66</sup> María de la Paz Fuentes Carrasco, “Orphan Films: Definition, Value and the Archive” (tesis de maestría, Universidad de Amsterdam, 2010), 79.

<sup>67</sup> James Boyle, «Access to Orphan Films», consultado el 17 de diciembre de 2017, <https://www.copyright.gov/orphan/comments/OW0596CPD.pdf>.

<sup>68</sup> María de la Paz Fuentes Carrasco, “Orphan Films”, 9. Las cursivas son mías.

Dan Streible señala que el concepto de la orfandad desborda la cuestión legal pues implica “*el estudio de los medios de comunicación y cultura en sentido amplio [...] ya que la mayoría de las películas y medios producidos a lo largo de la historia ahora caen en al menos una categoría huérfana*”.<sup>69</sup> El fenómeno y problemática de la orfandad es una cuestión mediática y tecnológica que abarca no sólo a las películas en tanto obras, sino también al conjunto de todas las imágenes en movimiento depositadas en distintos formatos e integrantes o no de un producto terminado y con un estatus artístico. Esto es lo que yo defino como “imagen huérfana”.

### 1.3 ¿Qué es una obra huérfana?

La legislación encargada de definir y normar las obras huérfanas es la del derecho de autor.

Según la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, esta legislación

se utiliza para describir los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura, las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos.<sup>70</sup>

Los derechos de autor son parte de la propiedad intelectual que “se relaciona con las creaciones de la mente: invenciones, obras literarias y artísticas, así como símbolos, nombres e imágenes utilizados en el comercio.”<sup>71</sup> La propiedad intelectual está integrada por “derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la

---

<sup>69</sup> Streible, “The Role of Orphan Films”, 128. Las cursivas son mías.

<sup>70</sup> «¿Qué es el derecho de autor?», *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, consultado el 10 de agosto de 2017, <http://www.wipo.int/copyright/es/>

<sup>71</sup> «¿Qué es la propiedad intelectual?», *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, consultado el 15 de agosto de 2017, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/450/wipo\\_pub\\_450.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/450/wipo_pub_450.pdf)



explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.”<sup>72</sup> Los derechos patrimoniales le pertenecen al autor pero pueden ser transferidos a otras personas o instituciones por sesión, lo que permite la explotación de la obra.<sup>73</sup> La editora Laura N. Bradrick señala que en 1790 se promulgó la primera ley de derecho de autor en la Constitución de los Estados Unidos de América, la cual le confería a los creadores pleno poder sobre sus obras y sus respectivas copias con el fin de promover “el aprendizaje y la cultura”.<sup>74</sup>

Las sucesivas enmiendas o reformas a esta ley han girado en torno a tres aspectos centrales, a saber: la universalidad del copyright<sup>75</sup>, es decir, que toda obra tiene un autor y está protegida por una legislación que defiende sus intereses (la de los derechos de autor). La extensión temporal de estos derechos, así como su transferencia o cesión a otros autores, personas o instituciones. Y finalmente la flexibilidad de las formalidades del registro de las obras.<sup>76</sup> Según Lydia Pallas Loren, especialista en derechos de autor y leyes de propiedad intelectual, las obras huérfanas son aquellas

---

<sup>72</sup> «Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las Disposiciones Legales Vigentes sobre la Materia (aprobado por el Real Decreto legislativo Nº 1/1996 de 12 de abril, y modificado hasta la Ley Nº 12/2017, de 3 de julio de 2017)», *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, consultado el 20 de agosto de 2017, <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/es/es223es.pdf>

<sup>73</sup> Ramón Obón, *Derecho de autor y cine* (México: UNAM, CUEC, 2014), 114-145.

<sup>74</sup> Laura N. Bradrick, “copyright—Don’t Forget About the Orphans: Look at a (better) Legislative Solution to The Orphans Works Problem”, *Western New England Law Review*, n. 2 (2012): 541-542.

<sup>75</sup> El copyright “es uno de los derechos de propiedad intelectual. Concede al propietario un derecho exclusivo y monopolista sobre una obra del conocimiento o de la creatividad artística”. También es “el derecho legal exclusivo a producir copias de una obra artística, otorgada al creador y su patrimonio por un número fijo de años”. Joost Smiers y Marieke van Schijndel, *Imagine... no copyright*, trad. de Roc Filella Escolà (Barcelona: Gedisa, 2008), 23; “copyright versus copyleft”, *Elephant*, n. 30 (primavera 2017): 27.

<sup>76</sup> Laura N. Bradrick, “copyright—Don’t forget about the orphans”, 542-545; Susan Corbett, “Orphan Works: the black hole of copyright?”, *Competition and Regulation Times*, n. 31 (marzo 2010): 10.

que siguen sujetas a la ley de derechos de autor pero cuyos titulares no puede ser identificados y localizados por alguien que desee utilizar el trabajo de una manera que requiera el consentimiento del dueño del copyright.<sup>77</sup>

Por lo tanto una obra se considera huérfana porque su autor o productores —en el caso de que se haya generado de manera colectiva, colaborativa o por encargo de una institución—<sup>78</sup> y propietarios de los derechos patrimoniales o de explotación no pueden ser localizados, físicamente han desaparecido, fueron localizados pero no se obtuvo una respuesta, esta fue negativa o deliberadamente han renunciado a las prerrogativas económicas de la reproducción de su obra.<sup>79</sup>

A sí mismo, la investigadora Yael Lifshitz Goldberg apunta que quien desee utilizar esta obra debe realizar una “búsqueda diligente” que consiste en una investigación “obra por obra” siguiendo su rastro desde el país de origen a través de su historia de reproducción y exhibición para identificarla, recabando la documentación que acredite su búsqueda para encontrar a sus autores o propietarios legales con quienes debe negociar su uso.<sup>80</sup> De lo contrario el usuario puede ser castigado por infringir o violar el copyright de la obra huérfana.<sup>81</sup>

Aquellos que utilizan las obras huérfanas son creadores, investigadores e instituciones dedicadas a la preservación y difusión de estos materiales como archivos, bibliotecas, museos,

---

<sup>77</sup> Lydia Pallas Loren, “Abandoning the Orphans: An Open Access Approach to Hostage Works”, *Berkeley Technology Law Journal*, n. 3 (2012): 1431.

<sup>78</sup> La mayoría de las obras audiovisuales son creadas de manera colectiva, es decir, bajo la dirección y coordinación de un autor y la contribución y ayuda de otras personas. Aunque puede haber casos en los que la autoría es colaborativa, es decir, es compartida por todos los que participaron en la realización de una obra audiovisual. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, consultado el 20 de agosto de 2017, <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/es/es223es.pdf>

<sup>79</sup> Lydia Pallas Loren, “Abandoning the Orphans”, 1436-1437, 1441.

<sup>80</sup> Yael LifshitzGoldberg, “Orphan Works. WIPO Seminar – May 2010, Lecture Summary”, *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, consultado el 1 de septiembre de 2017, [http://www.wipo.int/edocs/mdocs/sme/en/wipo\\_smes\\_ge\\_10/wipo\\_smes\\_ge\\_10\\_ref\\_theme11\\_02.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/sme/en/wipo_smes_ge_10/wipo_smes_ge_10_ref_theme11_02.pdf).

<sup>81</sup> K. Matthew Dames, “Beyond Google: The Importance of Orphan Works and Section 108 Reform to Information Professionals.”, *Searcher*, n. 8 (septiembre 2006): 21; Lydia Pallas Loren, “Abandoning the Orphans”, 1433.

galerías, entre otros. Estas entidades a menudo se enfrentan a búsquedas que pueden ser largas, infructuosas o inútiles en caso de que no hayan podido encontrar al autor o propietarios de la obra huérfana que desean rescatar, digitalizar, reproducir o utilizar. En algunos casos suelen hacer atribuciones de obras a autores equivocados en su esfuerzo por establecer un propietario y ante la incertidumbre de una posible demanda si el verdadero creador aparece. También pueden enfrentarse a negociaciones sin éxito debido a los elevados costos de reproducción o retribución que el autor considere justos por el uso de su trabajo.<sup>82</sup>

Pablo Viollier, analista de políticas públicas, considera que las obras huérfanas constituyen un problema y una contradicción de la legislación de derechos de autor pues “no generan un beneficio económico para su titular, en tanto no es posible conseguir su autorización, pero no pueden ser utilizadas aunque exista la voluntad de pagar por su uso”.<sup>83</sup> Para Laura N. Bradrick las obras huérfanas limitan la creatividad ya que su acceso y consumo públicos suelen ser restringidos. Con esto disminuye el incentivo de crear obras con copyright debido a que ningún realizador o institución productora puede recibir regalías sin antes haber localizado al autor. Finalmente invalidan la misma legislación de derechos de autor, debido a que a los usuarios o entidades se ven en la necesidad de infringir la propiedad intelectual de la obra que desean reutilizar si no consiguen el permiso de su propietario, aunque su labor sea creativa o de conservación patrimonial.<sup>84</sup>

Para diversos autores especialistas en derechos de autor, como Susan Corbett, David R. Hansen, Yael Lifshitz Goldberg, K. Matthew Dames y Lydia Pallas Loren las obras huérfanas son

---

<sup>82</sup> Susan Corbett, “‘Orphan’ Works”, 10; Yael Lifshitz Goldberg, “Orphan Works. WIPO Seminar”, 34; Pablo Viollier, «Obras huérfanas: un limbo que no beneficia a nadie», *Derechos Digitales*, consultado el 30 de octubre de 2017, <https://www.derechosdigitales.org/10858/obrashuorfanasunlimboquenobeneficiaanadie/>

<sup>83</sup> Pablo Viollier, «Obras huérfanas».

<sup>84</sup> Laura N. Bradrick, “copyright—Don’t forget about the orphans”, 538-539; Pablo Viollier, «Obras huérfanas».

producto de la misma legislación de derechos de autor en tres cuestiones, a saber: la flexibilidad o supresión de las formalidades para el registro de las obras y la continuidad de la protección del copyright; la transferencia o cesión indefinida de los derechos patrimoniales o de explotación de una obra y la reproducibilidad tecnológica que ha permitido producir, reproducir, preservar, restaurar o recuperar, copiar, difundir y consumir cada vez más obras o productos creativos, y por tanto, extender sobre estos las prerrogativas del copyright.<sup>85</sup> Este último aspecto es determinante, pues la legislación de derechos de autor no hace una diferenciación clara entre obras y materiales huérfanos. Asume que todo objeto es un producto terminado, y sobre todo, único. En el caso de las imágenes en movimiento existen un sinnúmero de materiales que no constituyen una obra y que tampoco pueden ser considerados artísticos. Ambas son cuestiones que el derecho de autor toma muy en cuenta al momento de evaluar un objeto como huérfano. En ese sentido, la cuestión que hasta ahora he expuesto sobre la orfandad sólo se remitiría a las películas huérfanas y sus especificidades. El resto de imágenes en movimiento, como el *stock* e incluso las películas no comerciales o no artísticas, difícilmente podrían ser consideradas dentro de toda esta categorización técnica de la legislación de derechos de autor. De ahí la importancia que tiene distinguir materiales, objetos o imágenes de obras huérfanas.

Para resolver el estatus huérfano de una obra, se sugiere a quienes desean (re)utilizarla que hagan una búsqueda diligente del autor hasta encontrarlo para pedirle y negociar la autorización para el uso de su trabajo. En caso de que el autor no sea localizado y la obra formalmente sea huérfana se pide a los usuarios de estos trabajos adquirir licencias que los

---

<sup>85</sup> Susan Corbett, "'Orphan' Works", 10; David R. Hansen, "Orphan Works: Causes of the Problem", *White Paper*, n. 1 (2011): 12. Consultado el 20 de julio de 2017, [https://www.researchgate.net/profile/David\\_Hansen2/publication/224013972\\_Orphan\\_Works\\_Causes\\_of\\_the\\_Problem/links/54d4f1d90cf25013d02a3894/OrphanWorksCausesoftheProblem.pdf](https://www.researchgate.net/profile/David_Hansen2/publication/224013972_Orphan_Works_Causes_of_the_Problem/links/54d4f1d90cf25013d02a3894/OrphanWorksCausesoftheProblem.pdf); Yael Lifshitz Goldberg "Orphan Works", 34; K. Matthew Dames "Beyond Google", 22; Lydia Pallas Loren, "Abandoning the Orphans", 1432.

puedan proteger ante la posibilidad de que el autor o el propietario de los derechos patrimoniales y de explotación surja e interponga un reclamo, siempre y cuando se haga un uso comercial de las obras. Algunas de estas licencias son formas de sustitución de la figura del autor por medio de las cuales una institución estatal o una organización sin fines de lucro, encargada del registro y la gestión de los derechos de autor, ejerce el papel de propietario de las obras de manera temporal y otorga, a cambio de una cantidad determinada, un permiso a los usuarios que después de una búsqueda diligente no pudieron encontrar al autor de la obra que desean usar. Este permiso o licencia es una forma de comprobar que los usuarios actuaron de buena fe para conseguir el permiso del propietario de los productos que usarán frente una serie de entidades que intentan proteger y vigilar las prerrogativas de los creadores. Por otro lado las instituciones educativas, académicas y de preservación pueden reproducir y manipular las obras huérfanas siempre que los usos sean con fines culturales y no comerciales.<sup>86</sup>

*Stricto sensu* no existen obras huérfanas en tanto que la legislación de los derechos de autor siempre exige la autorización del propietario, ya sea por medio de su permiso directo o de una licencia que funcione como un amparo. La orfandad es una condición anómala que debe solucionarse encontrando o sustituyendo en la medida de lo posible al autor, pero siempre reconociendo la existencia de esta figura. Por ello las problemáticas de los materiales denominados como “huérfanos” han sido propiciadas por la legislación de los derechos de autor. Sobre todo en dos aspectos, a saber: la universalidad del copyright aunque este no siempre sea registrado y renovado así como su transmisión y su sucesiva extensión que ha evitado el acceso al dominio público a un gran número de obras creativas o no artísticas.

---

<sup>86</sup> Yael Lifshitz Goldberg, “Orphan Works”, 510; Pablo Viollier, “Obras huérfanas”.

#### 1.4 Legislación de derechos de autor y *patrimonialismo rentista*

En su obra *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*, Lawrence Lessing, abogado especialista en derechos de autor, afirma que el copyright proviene de una tradición liberal donde se promueve el libre mercado, la libertad de empresa, de expresión y de comercio. Esta tradición defendía a los autores otorgándoles “derechos de propiedad intelectual” que al mismo tiempo eran limitados “para garantizar que los creadores e innovadores que vengan más tarde sean tan libres, como sea posible, del control del pasado”.<sup>87</sup> A esto Lessing lo denomina como “cultura libre” en contraparte de una “cultura del permiso [...] en la cual los creadores logran crear solamente con el permiso de los poderosos, o de los creadores del pasado”.<sup>88</sup>

Lessing apunta que en 1710 el parlamento británico adoptó la “primera ley del copyright” conocida como el Estatuto de Ana. Esta ley “declaraba que todas las obras publicadas recibirían un plazo de copyright de catorce años, renovable una vez si el autor estaba vivo, y que todas las obras publicadas antes de 1710 recibirían un único plazo de veintiún años adicionales”.<sup>89</sup> El principal objetivo de la primera protección legal a los trabajos creativos era darle un derecho limitado temporalmente a los autores para ejercer la reproducción o reimpresión de sus obras, evitando el monopolio en el que podrían caer en manos de los

---

<sup>87</sup> Lawrence Lessing, *Cultura libre: cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*, trad. de Antonio Córdoba y Daniel Álvarez Valenzuela (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005), 14.

<sup>88</sup> Lessing, *Cultura libre*, 14.

<sup>89</sup> Lessing, *Cultura libre*, 78.

libreros o editores y a la vez alentando la libre circulación de la cultura y la producción de nuevas obras.<sup>90</sup>

En 1790 la constitución de los Estados Unidos de América adoptó en gran medida los estatutos de la legislación británica en materia de derechos de autor. La extensión del copyright también era de catorce años, tras los cuales el autor tenía la opción de renovarla por catorce años más o permitir que su obra entrara al dominio público.<sup>91</sup> Lessing denomina al punto central de esta primera legislación como la “Cláusula del Progreso”, pues su objetivo principal era incentivar la generación de nuevos conocimientos antes que favorecer a los editores e incluso a los propios creadores, de ahí la limitación del plazo del copyright.<sup>92</sup>

En la actualidad la legislación de derechos de autor ha devenido en un tipo de regulación extrema y en cierto modo, punitiva. Lessing explica que ha sido en gran parte por la intromisión del Estado y por lo tanto por la perversión o el desconocimiento de la tradición y origen liberal del copyright. En especial en el aspecto de su duración. Antes de 1962 la duración del copyright sólo se extendió dos veces, llegando a incrementarse de catorce a veintiocho años el plazo mínimo y el máximo hasta cincuenta y seis. Sin embargo, a partir de 1992 con la Ley de Sony Bono el plazo de extensión para todas las obras con copyright llegó a los noventa y cinco años.

---

<sup>90</sup> Lessing, *Cultura libre*, 80-81, 84-85.

<sup>91</sup> Lessing, *Cultura libre*, 114,

<sup>92</sup> Lessing, *Cultura libre*, 112.

Se dejó de lado el requisito de la renovación del copyright que implicaba que una obra que ya no tuviera un valor comercial pasaría al dominio público.<sup>93</sup>

Para Lessing, el Estado en Norteamérica ha legislado en contra de la tradición liberal del copyright impidiendo con cada extensión que un número considerable de obras entren al dominio público y por tanto obstaculizando la generación de nuevos conocimientos y el progreso e innovación de la cultura. Lessing sostiene que esta perversión del sistema liberal y de la supresión de la cultura libre por una cultura del permiso se acerca más al régimen político de un Estado socialista en donde no existen las garantías de libertad individual ni de libre empresa.<sup>94</sup>

No obstante, considero que en la actualidad la legislación de los derechos de autor se acerca más al rentismo que al socialismo de Estado. El economista Roberto Laserna menciona que el rentismo es una práctica que

orienta todos los esfuerzos hacia el control de una riqueza ya existente o [...] busca obtener réditos de la riqueza ajena, [...] implica apropiación indebida de valor y desalienta a quienes son capaces de crearlo, dañando a la sociedad en su conjunto.<sup>95</sup>

El interés de los propietarios por extender el copyright de las obras y evitar que entren al dominio público obedece a una actitud rentista. El mismo Lessing indica que detrás de la mayoría de las extensiones del copyright se encuentran corporaciones, grupos de presión e intereses particulares. En específico los dueños y propietarios de los derechos patrimoniales de

---

<sup>93</sup> Lawrence Lessing, *Cultura libre*, 115-116; El abogado especialista en derechos de autor José Luis Caballero afirma que la media internacional de duración del copyright se encuentra en setenta años. La Ley Federal del Derecho de autor de México, en su artículo 29, asienta que los derechos patrimoniales tendrán una extensión de la vida del autor más cien años, para hasta entonces pasar a dominio público. José Luis Caballero, "Apuntes sobre los derechos de autor en la cinematografía", en *Conservación y legislación* (México: UNAM, CUEC, Coordinación de Difusión Cultural, 2007), 111; «Ley Federal del Derecho de autor», *Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión*, consultado el 30 de diciembre de 2017, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122\\_130116.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_130116.pdf).

<sup>94</sup> Lawrence Lessing, *Cultura libre*, 246.

<sup>95</sup> Roberto Laserna, *La trampa del rentismo... y cómo salir de ella*, 3ª ed. (La Paz: Fundación Milenio, 2011), 10.



las obras que no siempre son sus autores.<sup>96</sup> Por su parte, el investigador Hunter Lewis explica que dentro de los varios beneficios por los que una empresa privada se acerca con los funcionarios del gobierno es para conseguir la “extensión del estatus del monopolio (patentes y derechos de autor)”.<sup>97</sup>

Los propietarios de los derechos patrimoniales desean seguir obteniendo las regalías que cada año les genera el uso, explotación e intervención de las obras creativas bajo su propiedad. Al entrar en el dominio público una obra deja de generar esta renta o ingreso. El rentismo en el fondo es el conjunto de capacidades para influir en las decisiones institucionales o del gobierno con el fin de obtener prebendas o privilegios económicos a través de una riqueza preexistente.<sup>98</sup> Laserna advierte que

el rentismo es motivado por la posibilidad de obtener valor mediante una decisión política antes que por una transacción económica, por lo que habitualmente involucra al Estado y afecta los recursos públicos traduciéndose en una asignación presupuestaria específica, en subsidios, en ventajas particulares, en aranceles o incluso en la provisión excluyente de servicios públicos.<sup>99</sup>

El rentismo mezcla el “intervencionismo económico” y el influyentismo político para favorecer a grupos de intereses creados, así como a altos funcionarios gubernamentales “dando la impresión de seguir el sistema de libre mercado”.<sup>100</sup> Ambos van de la mano en la búsqueda de obtener monopolios de uso y explotación sobre recursos preexistentes, ya sean naturales o de cualquier índole.<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> Lawrence Lessing, *Cultura libre*, 174-178.

<sup>97</sup> Hunter Lewis, *Crony Capitalism in America (2008-2012)* (Edinburg: AC2 Books, 2013), 14.

<sup>98</sup> Laserna, *La trampa del rentismo*, 10.

<sup>99</sup> Laserna, *La trampa del rentismo*, 10.

<sup>100</sup> Leonardo Girondella Mora, «Capitalismo de amigos», *Contrapeso. Info*, consultado el 15 de noviembre de 2017, <http://contrapeso.info/2014/capitalismodeamigos/>.

<sup>101</sup> Girondella, «Capitalismo de amigos»

Este es el caso de las obras creativas, que de acuerdo al sistema de derechos de autor actual son recursos atrapados dentro del monopolio favorable para quienes ostentan sus derechos de explotación.<sup>102</sup> Bajo la premisa del patrimonialismo, es decir, el valerse y obtener réditos de un bien preexistente<sup>103</sup> como lo es la herencia creativa de los autores, quienes detentan los derechos patrimoniales de las obras culturales han evitado por todos los medios su acceso al dominio público. Esto es lo que yo denomino como *patrimonialismo rentista* de un sistema económico y legal que utiliza la cultura como un recurso no renovable, del cual el Estado y los grupos de intereses creados se benefician a costa de la sociedad y en ocasiones de los mismos autores. Es posible que la única alternativa al patrimonialismo rentista pueda ser la abolición de la propiedad intelectual, consideración radical que los defensores a ultranza del liberalismo del sistema del copyright como Lawrence Lessing posiblemente aún no han considerado.

Si el esquema liberal original de la legislación de derechos de autor se aplicara no existirían obras huérfanas. Pues todo autor que quisiera proteger su trabajo estaría obligado a registrar su copyright, a renovarlo por un periodo limitado de tiempo —sólo si la obra aún tiene un valor de explotación comercial—y a estar disponible para responder por su trabajo en caso de que alguien más quisiera utilizarlo. Bajo esa premisa, toda obra sin copyright debidamente registrado no tendría autor, al menos como figura legal que pueda reclamar su uso o reproducción sin su autorización. Por lo tanto, un número considerable de obras habrían entrado al dominio público si la extensión del copyright fuera mínima y con ello liberando a sus posteriores usuarios de cualquier responsabilidad legal. La cuestión de la orfandad de las obras creativas puede estimular la discusión sobre los límites y las contradicciones de la legislación de

---

<sup>102</sup> Lessing, *Cultura libre*, 24, 101.

<sup>103</sup> Claudio Lomnitz, “Por un nuevo patrimonialismo”, *La Jornada*, 4 de septiembre de 2013, (consultado el 8 de abril de 2017): <https://www.jornada.com.mx/2013/09/04/opinion/019a1pol>

derechos de autor actual, a sí mismo, posibilitar la formulación de procesos de consumo, intercambio, creación e intervención cultural alternativa al patriomonalismo rentista.

Ahora bien, en este y el anterior apartado he expuesto los pormenores de la legislación de derechos de autor respecto a la cuestión huérfana. A su vez he descrito sus contradicciones mediante el concepto del patriomonalismo rentista. He señalado que la legislación y la cuestión de la orfandad deja de lado a un cúmulo de objetos “inartísticos” o que no pueden ser considerados obras, aunque sean elementos que en algún momento hayan sido parte de ellas. Los derechos de autor no tienen muy en cuenta la materialidad que incluso en creaciones “consumadas” y con carácter artístico establece su contenido, conservación, emergencia, preservación y diseminación. En el caso de las imágenes en movimiento estos aspectos son fundamentales, pues este tipo de objetos son materiales en constante transición y circulación, nunca son del todo definitivos. Su reproductibilidad determina la forma en que accedemos a ellos, su materialidad, los rasgos fotográficos que la distinguen y que son siempre mudables. De ahí que existan una gran variedad de imágenes, tanto artísticas e históricas como operativas o efímeras. Además de que muchas de ellas migran sin siquiera formar parte de una película como tal, sino que son elementos nómades, incompletos o fragmentarios, que viajan arrastrando su anterioridad material y relacionándose con interfaces e impresiones antiguas o contemporáneas. Gracias a la acción de infinidad de sujetos reproductores que las transportan, duplican, reciclan e insertan en cualquier parte del mundo a lo largo de más de ciento veinte años de historia cinematográfica y audiovisual.

Se debe de revisar la legislación de derechos de autor para adaptarla a los contextos regionales. En el caso concreto de Latinoamérica, en donde existe un consumo desde la periferia de los productos de los centros industriales de producción audiovisual, un Estado postrado a los intereses de estos centros y que abandona o menosprecia a los creadores locales.

Y finalmente, prácticas disidentes que tratan de establecer la marginalidad y la reapropiación como recursos no sólo políticos sino estéticos. Desde Latinoamérica se debe discutir las políticas de los derechos de autor más allá de las propuestas de Lessing. Tal vez en un futuro se pueda plantear la posibilidad de una derogación de la propiedad intelectual o el retorno de la extensión breve del copyright —como fue en sus orígenes— para solucionar la cuestión de la orfandad de las obras creativas así como de los materiales inartísticos o de otra índole que se derivan de estas.

### **1.5 Materialidad y reproducción**

La materialidad condiciona los rasgos visuales, el contenido fotográfico y los mensajes que transmiten las imágenes en movimiento. Su forma, tamaño, soporte, calidad y tonalidad son factores y códigos que definen lo que vemos en una pantalla. Por ello la reproducción es el proceso material y performativo más importante de las imágenes en movimiento: gracias a esta las imágenes se producen, existen, comunican, se vinculan unas con otras, se conservan y diseminan. Las transferencias, las descomposiciones, los desprendimientos, las actualizaciones, las obsolescencias, las pérdidas y las ganancias son procesos performativos y de reproducción de las imágenes. *Estos eventos desprenden mensajes relacionados a su historicidad, generan entornos o ecologías que denomino como archivos y problemáticas relacionados principalmente con la orfandad.*

Los dispositivos de reproducción como proyectores o lectores digitales, los de copia y digitalización y el número de duplicaciones y respaldos tanto en formatos analógicos como digitales llevados a cabo por sus productores, otros realizadores, técnicos, investigadores y archivistas son los medios que transforman a las imágenes al mismo tiempo que las conservan.

Es por ello que sus procesos de archivación tienen que lidiar con esta paradoja, pues, siguiendo las tesis de Paolo Cherchi,

el principal objetivo de cualquier intento de preservación es [...] *un intento imposible de estabilizar una cosa que está inherentemente sometida a una mutación incesante y a una destrucción irreversible*.<sup>104</sup>

Todo uso y preservación de una imagen en movimiento representa el riesgo ineludible de su modificación y pérdida, puesto que en su conservación también pueden influir factores físicos y tecnológicos como el desgaste del soporte químico de la imagen en movimiento y la obsolescencia del formato de respaldo y reproducción, accidentes y diversas contingencias como fenómenos naturales, cambios en las políticas culturales sobre preservación y patrimonio, recortes presupuestales, conflictos armados que pongan en riesgo la existencia de los acervos, entre otros.<sup>105</sup>

Los investigadores de la imagen en movimiento nos enfrentamos a un objeto material que depende de factores técnicos y tecnológicos para su uso y preservación. A su vez se encuentra en constante cambio, mutación y peligro de desaparición debido fundamentalmente a su reproducibilidad. No es un objeto único, sino una serie de objetos que en cada duplicación se transforman, ganan o pierden resolución y calidad, desaparecen; se mutilan, se mantienen, restauran o se añaden copias siempre distintas de un primer archivo que posiblemente se ha perdido o ha sido eliminado y al que difícilmente un historiador tiene acceso. Retomando las palabras de Cherchi “no hay películas, sólo impresiones”.<sup>106</sup> Esta es una especie de genealogía

---

<sup>104</sup> Paolo Cherchi Usai, *La muerte del cine*, 67; Paolo Cherchi, «What is an Orphan Film?».

<sup>105</sup> Paolo Cherchi, *La muerte del cine*, 13-17, 69; Jan Christopher Horak, «Are archives forever?», *UCLA Film & Television Archive*, consultado el 19 de marzo de 2017, <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archivalspaces/2017/04/14/arearchivesforever>.

<sup>106</sup> Paolo Cherchi Usai, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (London: British Film Institute, 1994), 67.

material y tecnológica de una imagen en movimiento<sup>107</sup> conformada por su historicidad y sus procesos de archivación. Un investigador de imágenes en movimiento o iconográfico siempre debe de tomar en cuenta estas cuestiones, pues como señala el académico Casper Tybjerg:

los investigadores pueden comenzar a examinar la película como un objeto material, mirando la historia de las impresiones individuales. *Las cuestiones de procedencia y supervivencia conducen a una consideración de la historia y la política del archivo y, más ampliamente, el lugar de las películas en la memoria colectiva.*<sup>108</sup>

Jan Christopher Horak añade que “el descubrimiento de la procedencia puede ser tanto un proceso de reconstrucción como la restauración real del material físico”.<sup>109</sup> Este proceso de investigación material se complementa con una hermenéutica de documentos externos a la imagen misma y finalmente con la crítica histórica del contenido de la imagen.<sup>110</sup>

Como he señalado, en la práctica para la legislación de derechos de autor no existen obras huérfanas pues se da por sentado que toda imagen producida ha sido *levantada* o grabada por un autor o individuo. Sin embargo la prole de una imagen o el número de copias y modificaciones que a lo largo del tiempo distintos usuarios van generando con cada respaldo y almacenamiento en diversos formatos y soportes tecnológicos disemina la presunta impronta autoral. Esta es la principal causa que genera la orfandad de las imágenes en movimiento. Pues el patrimonialismo rentista desconoce u omite el factor determinante de la materialidad y la reproductibilidad de las imágenes, fenómenos que las convierten en fragmentos dispersos, no identificados e incluso perdidos.

---

<sup>107</sup> Cherchi, «What is an Orphan Film?».

<sup>108</sup> Casper Tybjerg, “The Raw Material of Film History”, *Preserve, then Show* (2002): 14. Las cursivas son mías.

<sup>109</sup> JanChristopher Horak, “The strange case of The fall of Jerusalem”, *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, n. 2 (2005): 910.

<sup>110</sup> Horak, “The strange case”, 910

Paolo Cherchi expresa que cada usuario que interviene en la transformación de una imagen puede ser considerado como su *padre*; es decir una variante técnica del “autor” que no es reconocido por la legislación de derechos de autor. Los padres de una imagen pueden ser archivistas, realizadores, técnicos y editores o todo aquel que haya levantado, modificado y copiado una imagen, o que posteriormente la haya editado, (re)montado o abandonado.<sup>111</sup> Estos (re)productores o usuarios también determinan las condiciones de supervivencia de una imagen, es decir, en dónde y cómo se conserva más allá de los sistemas institucionales de los archivos y la catalogación. Por ello “la historia de las impresiones individuales” y “las cuestiones de procedencia y supervivencia” a las que hace referencia Tybjerg nos ayudan a encontrar al autor legal o al propietario de los derechos de explotación de una imagen huérfana gracias a la referencia que puedan dar los sucesivos padres de una obra. La reproducibilidad de las imágenes en movimiento no sólo genera nuevos “padres” y dispersa su autoría sino que garantiza su propia preservación o conservación, por medio de sucesivas transformaciones en situaciones que llegan a ser incluso azarosas. Este fenómeno es lo que yo considero como la archivación de las imágenes en movimiento, que desborda o está más allá de la archivística clásica y académica, en especial de este tipo de objetos. Este tema lo desarrollaré en los siguientes dos capítulos.

La orfandad es un riesgo latente, a veces ineludible e intrínseco de cualquier imagen sea una obra o no debido a la reproducibilidad y al sistema patrimonialista del copyright. La prole de una imagen es su condición natural y es la que la preserva modificándola. Para Paolo Cherchi la orfandad se da en el momento que los productores y reproductores de una imagen en tanto “padres” abandonan o no reconocen la impresión que generaron. Por ello una imagen emerge casi siempre huérfana o sin alguien que la reconozca como su autor o

---

<sup>111</sup> Cherchi, «What is an Orphan Film?».

propietario legal, porque hayamos una copia y no el *master*, que es el resultado de su historial de reproducciones. De ahí la búsqueda diligente de la primera copia para obtener la mejor calidad posible para su manipulación y a su vez la autorización de su productor o propietario legal. En resumen, la imagen huérfana es en el fondo la imagen en movimiento o el conjunto de imágenes levantadas o *stock* y sus sucesivos respaldos, fragmentos y modificaciones a lo largo del tiempo.

La artista visual Hito Steyerl hace una distinción entre “imágenes ricas” con una gran calidad y definición sobre “imágenes pobres” de baja fidelidad y “resolución subestándar” que circulan en la red, la mayoría de ellas huérfanas.<sup>112</sup> Para Steyerl la imagen pobre “es un bastardo ilícito de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. *Sus nombres de archivo están mal escritos deliberadamente.*”<sup>113</sup> Esto es común a todas las imágenes en movimiento. Incluso Steyerl afirma que “muchas obras de cine de vanguardia, ensayístico y no comercial han resucitado como imágenes pobres.”<sup>114</sup> Las imágenes huérfanas y pobres que se diseminan en los entornos digitales cuestionan los valores de las duplicaciones ricas o prístinas como el fetichismo de la alta resolución y “la permanencia del ‘original’” o máster.<sup>115</sup> A contrapelo, las imágenes pobres adquieren condiciones y rasgos como la “deslocalización” dentro de la red —que las pone fuera de los acervos institucionales y los entornos de conservación controlados por el Estado. La “fugacidad”, “transitoriedad”, inmaterialidad, las “infinitas transferencias y reformateos”, “remezclas”, reediciones y compresiones acentúan su

---

<sup>112</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, trad. de Marcelo Expósito (Buenos aires: Caja Negra, 2014), 33, 35.

<sup>113</sup> Steyerl, *Los condenados*, 34. Las cursivas son mías.

<sup>114</sup> Steyerl, *Los condenados*, 39.

<sup>115</sup> Steyerl, *Los condenados*, 36, 45.



condición huérfana y efímera.<sup>116</sup> Esto es importante, puesto que una película en la actualidad dentro o fuera de los acervos para ser visionada por un público amplio debe ser forzosamente digitalizada en el caso de que exista una copia física, tanto analógica como nativa digital y esto representa su fragmentación y transformación en algo que ya no es solamente una obra cerrada y permanente.

No todos los materiales se pueden restaurar escrupulosamente y exhibir íntegros y en condiciones óptimas de proyección, es decir, en una sala de cine con sonido estéreo, y en una copia digital de alta resolución o DCP (Digital Cinema Package), como se esperaría de un producto artístico y con valor histórico y patrimonial. Muchas veces estos objetos se transfieren en copias o son recortados en una serie de clips de calidad subestándar; es decir, su proyección las convierte en imágenes huérfanas y pobres. Por ello considero que su fragmentación y orfandad legal y sobretodo material no son condiciones adversas, marginales, excepcionales o desventajas que necesariamente deban superarse o que demeriten su valor. Más bien son aspectos connaturales de todas las imágenes en movimiento que pueden aprovecharse para estudiar su complejidad, sus propiedades y composición cambiantes a lo largo de su propia historia de uso, reproducibilidad, respaldos y sobrevivencia, sean digitales o analógicas.

La reproductibilidad y la orfandad son cualidades que definen a las imágenes en movimiento como objetos mediáticos e históricos. Al ser derivas tecnológicas en constante tránsito, modificación y desplazamiento su consignación no es fiable o fija. De ahí que muchas no tengan un autor o propietario establecido y por ello devengan imágenes huérfanas. Esto distingue a las imágenes en movimiento de otros documentos. Por ello las categorías de análisis y los valores de la hermenéutica, la historiografía, la crítica y los criterios del patrimonialismo rentista tales como la autoría, la autenticidad, la originalidad, la calidad, la fidelidad y la

---

<sup>116</sup> Steyerl, *Los condenados*, 33-34, 36.

integridad permanente deben de ser discutidos o repensados si se pretende con ellos analizar a las imágenes en movimiento. La historicidad de una imagen está ligada a su reproducción, o mejor dicho, la reproducción es el aspecto más importante de su historicidad conformada por los sedimentos y “las temporalidades fracturadas y flexibles”<sup>117</sup> de su materialidad. Los usos y circulación de la imagen en movimiento conforman por sí mismos las dinámicas de su preservación y sobrevivencia, incluso más allá del acopio, depuración, catalogación, resguardo, estabilización, restauración y digitalización llevados a cabo en un sitio determinado. En su conjunto estas cuestiones conforman su archivación. Entiendo *archivo* no sólo como la institución encargada de recoger y almacenar objetos, sino como un conjunto de relaciones previas y contemporáneas entre materialidades y seres humanos, posibilitadas gracias a una serie de interfaces e impulsadas por estímulos orgánicos, reproductivos, afectivos y poéticos.

Estas relaciones generan una serie de objetos y al mismo tiempo permiten su emergencia y preservación posterior, mientras los sujetos y las materialidades sigan *relacionándose*. Por lo tanto *la archivación es esencialmente la reproducción*. Empero, el concepto clásico de archivo está más relacionado con la contención que con la diseminación y la circulación de los objetos. Aunque los archivos puedan suscribir un noble fin difusor detrás de su impulso preservador, en la práctica son instrumentos y entidades de reclusión de los materiales que resguardan, especialmente en el caso de las de imágenes en movimiento. En ese sentido, la noción tradicional de archivo está lejos de poder ser relacionada con la reproducción.

---

<sup>117</sup> Steyerl, *Los condenados*, 48.

## 1.6 El nombre de los medios

En este trabajo he abordado a las imágenes en movimiento como impresiones o unidades mediáticas individuales, distanciándome del concepto unificador y cerrado de *obra* o *película*. Esta ruptura por sí sola podría explicar el hecho de que existan impresiones anónimas o cuya reproducción ha transcurrido de manera caótica; sin un control por parte de un aparato archivístico capaz de clasificar y asignar a cada una de estas copias un título y un autor (incluso si de verdad no tienen un *autor físico*, como las imágenes de videovigilancia). Empero, estas unidades audiovisuales o silentes que llamamos cine se agrupan en secuencias que indican la consecutividad propia de la producción en serie e industrial, desde el “periodo analógico” hasta la actualidad en la “Era digital”.<sup>118</sup> Cuando las impresiones agrupadas en un *film* son depositadas en los archivos o colecciones se vuelven a *re-nombrar* según un orden bibliotecológico o índice. A sí mismo, esto vuelve a ocurrir cuando forman parte de una nueva cadena de montaje que las integra a otro producto audiovisual. Los programas de edición clasifican a los archivos de imagen con nombres alfanuméricos que indican su consecutividad y una clasificación que señala su formato (su estancia física transitoria). La edición y el montaje fílmico son extensiones del proceso de archivación, el cual es, en esencia, la sistematización del flujo de información audiovisual con claves alfanuméricas o binarias.<sup>119</sup> La historia de las impresiones con

---

<sup>118</sup> Paolo Cherchi Usai, *La muerte del cine*, 23. De acuerdo a Cherchi, la historia de la imagen en movimiento se remonta a 180 años antes de Cristo, con la sombras chinas. El cine surge a finales del siglo XIX y coincide con los inicios de la producción en serie, que será analógica hasta finales del siglo XX, con los albores de la “Revolución digital”.

<sup>119</sup> La colección Bits & Pieces forma parte del Eye Filmmuseum de los Países Bajos, la cual está integrada por materiales huérfanos: fragmentos de cintas de diversos orígenes y tipos como documentales científicos, pietaje de viaje, vistas y películas silentes. Debido a la condición incompleta de los materiales, se decidió enumerarlos en lugar de asignarles un título que en la mayoría de los casos era inexistente o difícil de consignar. Claudy Op Den Kamp. “Recycled Images: From orphan works to found footage”, *Art Libraries Journal*, v. 41, n. 1(enero 2016): 25-26.

movimiento y sonido conocidas hasta la actualidad *podría ser otra forma de e-numeración* de este tipo de reproducción industrial, que se desarrolla de modo asincrónico, aleatorio y fragmentario, a través de entornos electrónicos de proyección y (re)montaje.

Por ello, cuando Cherchi afirma que la historia del cine es la historia de su desaparición física, es posible que se refiera al trecho que separa la historiografía sobre estas impresiones del entendimiento de su reproductibilidad mediática. En la jerga de los historiadores más puros y en el complejo argot de la legislación sobre derechos de autor, las imágenes en movimiento son obras cerradas. Es por eso que su objeto de estudio no puede ser otro que la *reconstrucción del contexto histórico original que establece la historicidad* de las obras terminadas y sus autores. De tal manera que la identidad y el estado de la materia audiovisual, atomizada y huérfana, no es relevante o siquiera puede ser considerada como parte de *una interpretación históricamente fundamentada*. Empero, cuando la Historia ha nombrado a estas impresiones como filmes estas han desaparecido o han devenido en fragmentos de imágenes o números de serie dentro de entornos digitales y físicos de almacenamiento y redistribución. La Historia del cine apenas vislumbra un cúmulo de impresiones cuando éstas ya han convertido en otra cosa. Donde está la narración histórica-legal no está la experiencia mediática del cine y viceversa.<sup>120</sup> La orfandad indica, entonces, el límite de la legislación rentista y del relato historiográfico y su tiempo. Con la orfandad inicia el tiempo de los medios que ya no es histórico.<sup>121</sup>

Es así que el nombre de los medios se da por un proceso archivístico, de orden numérico. Las imágenes siempre tendrán un nombre, pero incluso dentro de ese orden archivístico, carecerán de un ítem que haga referencia a un único generador. Las impresiones

---

<sup>120</sup> Utilizo el juego de palabras de Frank Ankersmit cuando dice que “donde está la narración no está la experiencia”. Frank Ankersmit. “La experiencia histórica”, *Historia y grafía*, n. 10 (1998): 211-212.

<sup>121</sup> Claudy Op Den Kamp, “Recycled Images”, 25.

pueden ser nombradas pero no pueden ser adjudicadas de la misma forma, debido a su proceso de reproducción industrial. El nombre de los medios fílmicos indica su transitoriedad, su multiplicidad y la naturaleza acumulativa de la economía de medios, cuya inmensidad es inclasificable, al menos para el lenguaje de la historia y del derecho. Es posible que sólo pueda ser codificada por un lenguaje de programación binario, en la cual la figura del autor sea estéril (y de hecho, inexistente) y en su lugar podría ser más pertinente la de usuario, reproductor o interface. El escenario en donde se juega esta codificación del flujo alfanumérico de las imágenes sin autor es el archivo. Este archivo es un entorno o ecología donde se manifiesta el significado de los medios a través de la reproducción. El archivo es un orden pero también puede ser una anarquía (anarchivismo), y sobretodo, es la propia orfandad que se expresa a través de una infinita combinación o montaje material y numérico. El archivo indica, principalmente, aquello que procede al nombre de los medios: el principio reproductor que impulsa su vastedad.

Es necesario, por tanto, reformular desde su raíz el concepto de archivo, a fin de que pueda ser vinculado con las distintas prácticas y modos de duplicación, en el caso concreto de las imágenes en movimiento. Con el fin de que se comprenda cómo la archivación puede ser entendida como reproducción, desarrollaré la cuestión en el próximo capítulo.

## Archivo

*En efecto, ¿qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales. [...] Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación.*

Henri Bergson, *La evolución creadora*, 1907.

*Somos el tiempo. Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro. Somos el agua, no el diamante duro, la que se pierde, no la que reposa. [...].*

Jorge Luis Borges, *Son los ríos*, 1985.

En la primera parte de este capítulo escarbo y exploro la etimología de la palabra “archivo”. También analizo su definición más allá de la noción académica, a partir de la problematización de Michel Foucault. Esta conceptualización se dio durante el periodo en el que el filósofo francés formuló otras categorías claves de su pensamiento como *épistémè* y *dispositif*. A lo largo del capítulo entablo un diálogo entre estos términos con otros como agenciamiento y acontecimiento para profundizar y prolongar el desplazamiento del archivo. El objetivo es desarrollar una noción compatible con las definiciones de reproducción, archivo fílmico e imagen huérfana.

## 2.1 ἀρχή, ἀρχεῖον, ἄρχω, ἄρχων

La palabra archivo proviene de las voces griegas ἀρχή (arjé) y ἀρχεῖον (arjion).<sup>122</sup> ἀρχή tiene dos significados: gobierno y principio.<sup>123</sup> El *archivum* en latín o ἀρχεῖον es por un lado el edificio donde residen los magistrados, el registro público, notaria, cuartel o archivo y por el otro la propia magistratura, el colegio o conjunto de magistrados.<sup>124</sup> A su vez ἀρχεῖον se origina del verbo ἄρχω (arjó) que significa ejercer la autoridad, el poder o el mando, aunque también presidir o comenzar.<sup>125</sup> ἄρχων (árjon o *arconte*) por su parte quiere decir gobernador, magistrado, prefecto, príncipe, rector pero también capitán, comandante, amo, sumo sacerdote o rabino.<sup>126</sup> El prefijo *arqui* deviene también de ἀρχι (arji) que hace referencia a la autoridad o al origen y que está presente en palabras como arquitectura, arquetipo, archipiélago, arqueología, arcaico, arquidiócesis, jerarquía, autarquía, monarquía y por supuesto archivo.<sup>127</sup> El archivo o *archivum* designa tanto a un conjunto organizado de documentos como al sitio, entidad e institución que se encarga de acopiar, resguardar, catalogar y administrar de manera sistemática el corpus específico de documentos que un individuo, entidad u organización en particular

---

<sup>122</sup> «Archivo», *Diccionario Etimológico Español en línea*, consultado el 22 de julio de 2019, <http://etimologias.dechile.net/?archivo>.

<sup>123</sup> «ἀρχή», *Diccionario Griego-Español*, consultado el 20 de agosto de 2019, <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἀρχή>.

<sup>124</sup> «ἀρχεῖον», *Diccionario Griego-Español*, consultado el 3 de octubre de 2019, <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἀρχεῖον>.

<sup>125</sup> «Archivo», *Diccionario Etimológico*; «ἄρχω», *Diccionario Griego*, consultados el 20 de agosto de 2019, <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἄρχω>.

<sup>126</sup> «ἄρχων», *Diccionario Griego*, consultado el 2 de septiembre de 2019, <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἄρχων>.

<sup>127</sup> «Etimologías griegas, prefijos, sufijos y raíces más frecuentes», consultado el 7 de septiembre de 2019, <https://clasicasdonjuanmanuel.files.wordpress.com/2012/02/etimologc3ada-lista-de-prefijos-sufijos-y-rac3adces-de-origen-griego-mc3a1s-frecuentes.pdf>.

generan a lo largo de su existencia. Este corpus da cuenta de su gestión interna y a su vez tienen un valor como registro histórico para el futuro, pues se considera debe ser protegido a perpetuidad.<sup>128</sup>

El archivo organiza, clasifica y cataloga los documentos originales o copias maestras que ingresan provenientes de una entidad o sujeto único que en la mayoría de los casos es su productor original, patrocinador o responsable. Un archivo *no* se forma con ítems agregados provenientes de diversas fuentes, sino a partir de un conjunto documental particular y único.<sup>129</sup> Por ello su organización sigue una serie de metodologías extremadamente especializadas y rigurosas, que se pueden resumir en dos principios (*ἀρχή*) fundamentales: el principio de procedencia o *respect des fonds* y el principio de orden original.<sup>130</sup> El primero establece que los documentos deben agruparse en el archivo conforme su origen e historia. Es decir, que cada fondo, ramo o colección se debe ordenar tal como la institución, departamento o individuo gradualmente los fue produciendo sin mezclarlos entre sí siguiendo otros criterios como el tema, el formato, la extensión o su autoría. De esta forma se conserva el contexto histórico de generación de los documentos, y se asegura su autenticidad y originalidad, cuestiones fundamentales para todo archivo. El principio de orden original complementa al *respect des fonds*, pues dispone que los documentos se deben reunir y clasificar siguiendo el mismo

---

<sup>128</sup>«Archivo», *Diccionario de la Real Academia Española*, consultado el 6 de septiembre de 2019, <https://dle.rae.es/?w=archivo>.

<sup>129</sup> Kate Theimer, «Archives in Context and as Context», *Journal of Digital Humanities*, consultado el 7 de diciembre de 2019, <http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/archives-in-context-and-as-context-by-kate-theimer/>

<sup>130</sup> Francisco O. Acevedo Gutierrez, «Archivo General de la Nación. Introducción a la organización de archivos», *Archivo General de la Nación*, consultado el 6 de septiembre de 2019, <http://www.agn.gob.mx/lineam/agnmodulo4.pdf>



ordenamiento que se le dio al momento de su preservación o almacenamiento y custodia hasta antes de que ingresaran al archivo.<sup>131</sup>

Los archivos y sus criterios forman parte de las políticas de la memoria.<sup>132</sup> Las políticas de la memoria definen qué es lo que socialmente debe ser recordado, cómo se debe estudiar, presentar y narrar el pasado, y por cuáles instituciones, individuos y subjetividades. Es decir, cómo se construyen los discursos sobre la historia con el objetivo de conformar una identidad social común, democrática e incluyente a partir del estudio del pasado.<sup>133</sup>

Es probable que la evolución del concepto de archivo que conocemos y que acabo de describir haya abrevado mayoritariamente de la connotación autoritaria de *ἀρχή* de la cual se desprende *ἀρχεῖον* o el *archivum* latino omitiendo la importante ambivalencia etimológica del concepto *principio* (*ἀρχή*). *ἀρχή* puede referirse tanto a un inicio cronológico como a una cuestión más profunda que tiene que ver con los fundamentos de los objetos, la constitución y cambios de la materia o el mundo físico en general. No debe olvidarse que el prefijo *arqui* está presente en palabras como arquitectura, arquetipo, arqueología, archipiélago y arcaico que tienen que ver con lo originario o lo primigenio. Parecería que el concepto de archivo se formó a

---

<sup>131</sup> Acevedo, «Archivo General de la Nación. Introducción a la organización».

<sup>132</sup> El historiador Bruno Groppo define política de la memoria como “una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes”. Estas políticas también pueden ser “conmemoraciones y rituales, construcción de monumentos, preservación de determinados ‘lugares de memoria’, creación de instituciones encargadas de la conservación y transmisión de la memoria (archivos, museos, centros de documentación, institutos de investigación), programas escolares, toponimia, etc.”. Bruno Groppo, “Las políticas de la memoria”, *Sociohistórica*, n. 11-22 (2002): 193-192.

<sup>133</sup> Para Groppo sólo un consenso que pueda incluir las distintas memorias de cada grupo social fundado en sus propios grupos documentales, narrativas y didácticas del pasado puede aspirar a la construcción de una identidad común, aunque reconoce que las mismas políticas de la memoria sean políticas del olvido y que estas se encuentran en constante pugna debido al interés que ciertos grupos pueden tener para influir en ellas o encausarlas. Groppo, “Las políticas de la memoria”, 190-192, 194-198.

partir de la acepción mandatoria o *arcóntica*<sup>134</sup> de ἀρχή, acentuada por su traducción latina (*archivum*), dejando de lado su contraparte griega que podríamos denominar como *filosófica*.

## 2.2 El ἀρχή como principio material y de posibilidad

El ἀρχή es “el punto de partida y el fundamento de un proceso cualquiera” así como “el elemento constitutivo de las cosas o de los conocimientos”.<sup>135</sup> Para los filósofos presocráticos, el ἀρχή era el componente material del cual provenían todas las cosas, que constituía a todos los objetos, permitía su desarrollo posterior, su migración, convivencia o alianza con otros entes, mismos que tras su corrupción volvían al ἀρχή en un ciclo repetitivo y permanente de producción y reproducción, de ir y volver. En donde el ἀρχή, siendo inmanente, “ingenerable e incorruptible”<sup>136</sup>, establecía la estructura de cualquier objeto de manera fija y al mismo tiempo permitía que este cambiase. El ἀρχή define a las cosas, sin que estas lo determinen a él como

---

<sup>134</sup> Lo arcóntico es la estructura de poder que fundamenta al archivo tradicional. Abarca la obediencia a los principios (ἀρχή) de procedencia y orden original, la figura del archivista como arconte, autoridad o prefecto que rige y administra los acervos, las clasificaciones y las restricciones que el archivo impone de manera autoritaria a los documentos así como los sujetos que tienen la venia del arconte para acceder al archivo e interpretar sus materiales. El historiador Ricardo Nava se refiere a lo arcóntico como aquella institucionalidad del archivo que “ejerce su poder de custodia y autoridad hermenéutica legitimadora”, a través del ἀρχή o “principio arcóntico esencial” que consiste en “quién autoriza y qué relaciones se tejen entre las distintas huellas dispuestas en todo archivo.” El poder que los archivos imponen sobre los documentos configura la prueba empírica que valida la cientificidad del discurso histórico. Por su parte el aparato crítico y los sistemas de citas de la historiografía refrendan la autoridad del archivo como complejo gubernativo de los documentos y al arconte como su rector y custodio. Es por ello que el poder arcóntico fuera del espacio físico que administra los documentos es ejercido por el historiador como “autoridad hermenéutica legitimadora”. Por medio de la archivística y la historia los arcontes y los historiadores hacen uso de un poder despótico y burocrático sobre la memoria y sus recursos. *Vid.* Ricardo Nava Murcia, “El mal de archivo en la escritura de la historia”, *Historia y Grafía*, año 19, n. 38 (enero-junio 2012): 96-97,121.

<sup>135</sup> Nicola Abbagnano, “Principio”, *Diccionario de filosofía*, trad. de José Esteban Calderón y otros (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 851.

<sup>136</sup> Abbagnano, “Principio”, *Diccionario de filosofía*.

principio fundador, primario y posibilitador: delimita sin ser sin delimitado y es precisamente su calidad terminante lo que hace que el *ἀρχή* facilite la existencia y la evolución de cualquier materialidad. Tales de Mileto consideraba que el *ἀρχή* era el agua, Anaxímenes que el aire y Anaximandro lo definió como el *apeirón* (*ἄπειρον*), que es una entidad infinita e indeterminada cuya eternidad permite la emergencia y la mutabilidad de las cosas. En las cualidades físicas del agua y el aire como elementos residían los fundamentos que facilitaban la existencia y el funcionamiento del mundo. Los cambios de estados de la materia que permitían el agua y el aire (*ἀρχή*) como la sublimación, la condensación y la rarefacción, por los cuales otros objetos, entes y elementos surgían y se interrelacionaban, conformaban y comprobaban la verdad del mundo físico.<sup>137</sup>

Como afirma Nicola Abbagnano, Aristóteles consideraba al *ἀρχή* como aquello que constituye “el punto de partida del ser, del devenir o del conocer”<sup>138</sup>. Para los filósofos Oscar Barragán y Yebraíl Castañeda Lozano los presocráticos no sólo concibieron al *ἀρχή* como un elemento constitutivo de la materia, sino también como un concepto que podría explicar el funcionamiento del mundo sensible y del mundo inteligible. El *ἀρχή* era la base de su ontología, era el “absoluto presocrático” que no sólo era un fundamento material sino también el principio abstracto que permite observar, entender e interpretar la realidad.<sup>139</sup>

El proceso de retorno o redundancia reproductiva no sólo confirma el principio material, sino también el abstracto. Dicha repetición se convierte en verdad física y conceptual,

---

<sup>137</sup> Óscar Barragán y Yebraíl Castañeda Lozano, “Los conceptos de los presocráticos y su relación con la reflexión analítica”, *Revista Grafía*, v. 12, n. 2 (julio-diciembre 2015): 135-139.

<sup>138</sup> Abbagnano, “Principio”, *Diccionario de filosofía*, 851.

<sup>139</sup> Barragán y Castañeda, “Los conceptos”, 132.

estableciendo una relación orgánica e interdependiente entre el plano natural y el plano cognitivo, entre la praxis y la teoría. Como explican Barragán y Castañeda:

el *arjé* como la verdad absoluta, o inmanente, no obstante se expresa como ‘principio’ de todo cambio, y en ese sentido es formal: la verdad material es una especie de ‘efecto’ del *arjé* como verdad absoluta, y descansa en su inminencia, distinta y sin embargo la misma.<sup>140</sup>

*Esto quiere decir que en el aspecto material reside la cientificidad del mundo*, que los procesos de efectuación y reiteración físicas y sus cualidades orgánicas y de funcionamiento son principios (*ἀρχή*) y afirmaciones cognitivas expresadas a través de particularidades operativas y fisiológicas. Las cuales constituyen los temas y los términos del lenguaje que consideramos científico y los *dossiers* que conforman nuestras disciplinas y saberes.

Por medio de la experimentación de los *acontecimientos* orgánicos, sensibles y técnicos, de los cuales somos partícipes y al mismo tiempo estudiosos de manera directa a partir de nuestra propia corporalidad y sus extensiones orgánicas, maquínicas y afectivas, accedemos y comprobamos *la verdad del mundo físico*. *El ἀρχή para los presocráticos es lo que considero un tipo de materia significativa*, la cual es verdadera, comprobable o probatoria si puede ser experimentada sensorial, poética y físicamente. Su efectuación o praxis en el mundo físico propone o ratifica sus propios fundamentos y problemáticas que impulsan las asignaturas y las metodologías que las conceptualizan, analizan e investigan.

El *ἀρχή* es un aspecto histórico en tanto origen de un objeto —cuya evolución iría construyendo o acumulando su previedad o lo que también podríamos definir como *archivo* y que los historiadores al escarbar y reconstruir entendemos como historia—. Al mismo tiempo es el componente que *posibilita* su propia efectuación como materia significativa. Gracias a la reproducción y al despliegue de sus singularidades hasta su corrupción o conversión en otro

---

<sup>140</sup> Barragán y Castañeda, “Los conceptos”, 133.

ente o elemento que termina siendo él mismo, como si fuera un ciclo vital de repetición que en su evolución física confirma su verdad orgánica y técnica. Como apunta Abbagnano,

“Im Anfang war der Unsinn”, al P.[rincipio] existía el Absurdo, dice Nietzsche. Lo cual puede interpretarse así: el P.[rincipio] no establece un sentido, no determina un horizonte ni una perspectiva; *el P.[rincipio] permite que se de lo posible*.<sup>141</sup>

Considero que este *principio o condición de posibilidad* tiene que ver con la intención de desbordar o desplazar la idea de archivo como entidad concluyente. Es decir, que si bien el archivo tiene una definición aparentemente fija, también puede ser algo más que una institución gubernativa de los documentos. En resumen, el *ἀρχή* en tanto materia significativa, es el principio material y de posibilidad del archivo.

### **2.3 *Épistémè, archivo, dispositivif***

El realizador y comisario español Andrés Hispano explica que en los inicios del siglo XX las prácticas de reapropiación provocaron no sólo un nuevo paradigma artístico y cultural, sino un desplazamiento del concepto y usos del archivo: paso de ser una herramienta referencial a convertirse en un dispositivo.<sup>142</sup> La institucionalidad del archivo, o mejor dicho, los objetos preexistentes y el aura histórica y primitiva que esta les impone, comenzaron a ser vistos como recursos y materias primas *novedosas* para una práctica que por un lado secularizaba la memoria y por el otro deslocalizaba el arquetipo del arte como creación original. El arte del archivo se convirtió en un proceso de acopio, selección, copia o reproducción debido a que algunos materiales no eran originales o que incluso siéndolo sufrían alteraciones o modificaciones.

---

<sup>141</sup> Nicola Abbagnano, “Principio”, *Diccionario de filosofía*, 852. Las cursivas son mías.

<sup>142</sup> Andrés Hispano, “Del archivo al anarchivo”, *Cultura/s. Suplemento de La Vanguardia*, n. 343 (enero, 2009): 2.

El arte hecho a partir de objetos preexistentes transformó a los artistas más que en archivistas en coleccionistas que hurgaban dentro o fuera de los archivos institucionales en busca de objetos de toda índole con la única consigna de utilizar objetos antiguos o primitivos, sin importar su procedencia, autoría o estado. Por otra parte, en la década de los sesenta del siglo XX Michel Foucault comenzó a desplazar y desbordar al archivo más allá de su institucionalidad. Lo abordó como una categoría filosófica con la cual se podía analizar la configuración del saber o *épistémè*. Posteriormente formuló el concepto de dispositivo. A continuación trataré de ahondar en los conceptos de *épistémè*, archivo y dispositivo (*dispositif*) y exponer las relaciones que pueden establecerse entre sí.

De acuerdo a Óscar Moro Abadía, durante el periodo que comprende la aparición de *Las palabras y las cosas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969), Foucault centró sus intereses en el concepto de *épistémè* o “el orden específico del saber, la configuración, la disposición que toma el saber en una determinada época y que le confiere una positividad en cuanto saber.”<sup>143</sup> Según el propio Foucault, “la *épistémè* no es una especie de gran teoría subyacente, es un espacio de dispersión, un campo abierto y sin duda indefinidamente descriptible de relaciones.”<sup>144</sup> Como apunta Oscar Moro, la noción de *épistémè* hace referencia a un “espacio relacional” o un “conjunto de relaciones”, que a su vez configuran una dispersión, en lugar de un estadio racional fijo o definitivo.<sup>145</sup> La idea de “espacio relacional” me parece importante pues al parecer prefigura el estudio de formaciones, agrupaciones, estratificaciones y disposiciones híbridas que articulan el conocimiento, constituyen y atraviesan a los individuos mediante el

---

<sup>143</sup> R. Machado, “Arqueología y epistemología”, en *Michel Foucault, Filósofo* (Barcelona, Gedisa: 1990). 25. Citado por Oscar Moro Abadía, “Michel Foucault: De la *épistémè* al *dispositif*”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 41, n. 104, (julio-diciembre 2003), 29.

<sup>144</sup> Michel Foucault, “La función política de los intelectuales”, en *Saber y verdad* (Madrid, Las ediciones de la piqueta: 1991), 50-51.

<sup>145</sup> Moro, “Michel Foucault: De la *épistémè* al *dispositif*”, 29-30.

poder. Esta es, precisamente, la premisa del dispositivo. Este concepto lo formuló el propio Foucault de la siguiente forma:

[el dispositivo es un] conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.<sup>146</sup>

Como bien observa Moro Abadía, la noción de dispositivo es un “metaconcepto” que abarca y reúne una serie de aspectos diversos.<sup>147</sup> Me parece que el propio Foucault presentó una definición abierta del término que le permitiera abordar varios elementos. Aunque con ello su definición cayera en la ambigüedad y su extrapolación fuera recurrente. Los temas que suelen articular el término de dispositivo formulado por Foucault son los siguientes: espacio o campo relacional, heterogeneidad, dispersión y procedimiento. La cuestión del campo relacional híbrido proviene del estudio sobre la *épistémè*, que el propio Foucault denomina como un dispositivo discursivo que dispone la emergencia y la elegibilidad de los enunciados dentro de un campo de racionalidad dado, es decir, que establece cuales son verdaderos y cuales falsos. El funcionamiento de la *épistémè* en tanto dispositivo se encarga de diferenciar, dentro del campo de racionalidad, lo que es científicamente pertinente de lo que no.<sup>148</sup>

El dispositivo se articula mediante “el vinculo que puede existir entre [una serie de] elementos heterogéneos”.<sup>149</sup> De ahí que la noción de dispositivo generalmente agrupe un conjunto variado de sistemas, conductas, objetos o instalaciones. Así como los discursos, programas o regulaciones que tales *construcciones* (físicas o simbólicas) proyectan, ejecutan e

---

<sup>146</sup> Michel Foucault, «El juego de Foucault», consultado el 12 de marzo de 2021, <http://forofarp.org/images/pdf/Dialogo%20con%20otros%20discursos/MichelFoucault/ElJuegoDeMichelFoucault.pdf>

<sup>147</sup> Moro, “Michel Foucault: De la épistémé al dispositif”, 30.

<sup>148</sup> Michel Foucault, “El juego”.

<sup>149</sup> Michel Foucault, “El juego”.

imponen frente a ciertos problemas o individuos.<sup>150</sup> Tal como describe Moro Abadía, Foucault ejemplificó esta noción con lo que denominó como los dispositivos disciplinarios y de la sexualidad. El primero describe los modos de construcción del saber mediante instrumentos como el examen, las técnicas de vigilancia y el castigo. El segundo señala las distintas prácticas, instituciones y procedimientos que durante el siglo XVIII articularon la sexualidad como un elemento fundamental del sujeto.<sup>151</sup>

Este concepto le sirvió a Foucault para estudiar los nexos que establecen diversos actores en red al atravesar y ser atravesados por las disciplinas y las instituciones. Lo que define a los dispositivos como campos o construcciones heterogéneas donde se crean, experimentan y ejercen nuevas técnicas de dominación y conocimiento de los sujetos, a través de las cuales se articula la relación saber-poder. Si bien la subjetivación puede ser anterior a los dispositivos, estos posibilitan el estudio de la construcción del ser humano en tanto sujeto en un contexto determinado por ciertas conceptualizaciones y teorías —que afirman su racionalidad—, así como por una serie de regulaciones y disciplinas que indican su normatividad y sujeción.<sup>152</sup>

En *La arqueología del saber*, Michel Foucault define al archivo como el sistema que posibilita la formación, aparición y transformación de los discursos y sus enunciados, sus metodologías y evidencias. Encuentro que esta noción de archivo se puede relacionar a la de *épistémè*, y sobre todo a la de dispositivo. Pues ambas se interesan por las formaciones discursivas que dan paso al saber, y que a su vez, están articuladas dentro de espacios relacionales híbridos y móviles. Me parece que el concepto de archivo que esgrime Foucault se

---

<sup>150</sup> Michel Foucault, "El juego".

<sup>151</sup> Moro, "Michel Foucault: De la épistémè al dispositif ", 31-32.

<sup>152</sup> Moro, "Michel Foucault: De la épistémè al dispositif ", 33.



anticipa a su idea de dispositivo. O dicho de otra manera, en la noción de archivo encontramos la de *épistémè al tiempo que entrevemos la de dispositivo*. Foucault afirma que el archivo no es

la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; [ni el conjunto de] las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener.<sup>153</sup>

Esta definición negativa del archivo, alejada de su conceptualización tradicional, es similar a la de *épistémè*, pues Foucault señala que ésta

no es la suma de [los] conocimientos [de una época], tampoco el estilo de las investigaciones ni el “espíritu” de dicha época. Sino que más bien se trata de la desviación, las distancias, las oposiciones, las diferencias, las relaciones de sus múltiples discursos científicos.<sup>154</sup>

Como si Foucault se interpelara a sí mismo, en *La arqueología del saber* es posible complementar el apunte sobre la *épistémè* con lo siguiente:

el *archivo* define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. *No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema general de la formación y la transformación de los enunciados.*<sup>155</sup>

Para Foucault el archivo no es la entidad consignatoria que fija la domicialiciación de sus corpus documentales y su confinamiento aparentemente neutro y burocrático, sino aquello que deviene como práctica y efectuación de los discursos en el presente. Éstos son materializados por una serie de actores que se apropian de sus campos enunciativos, los atraviesan y operan de manera cotidiana, lo que permite la emergencia, fluctuación, heterogeneidad, redundancia,

---

<sup>153</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 169.

<sup>154</sup> Foucault, “La función política”.

<sup>155</sup> Foucault, “La función política”, 171. Las comillas son de Foucault.

actualización y desvanecimiento de los enunciados —en tanto acontecimientos y prácticas de lo decible— que conforman al archivo como un régimen de saber y novedad.

Por lo tanto, el archivo como dispositivo es, en principio, una síntesis de los conceptos de *épistémè* y del propio dispositivo. Cuando hablo del archivo estoy refiriéndome a un dispositivo cuyas particularidades son las siguientes: es un ecosistema relacional e híbrido que se conforma tanto por una serie de prácticas como por una construcción secundaria (la institucionalidad arcónica a la que se refiere Eduardo Nava). Estas prácticas tienen que ver con la *épistémè*. Es decir, con la construcción del saber y del lenguaje en capas o formaciones sedimentarias, cuya fluctuación heterogénea constituye los regímenes de conocimiento y cientificidad de lo que conocemos como la actualidad. Dicha actualidad es abierta e inestable, lo que define la disonancia y diferenciación de nuestra circunstancia. Por ello el archivo es el borde de tiempo que delimita nuestro presente; expresa lo que vamos siendo tanto como lo que dejamos de ser y establece las disyunciones y las redundancias de nuestro contexto. Es decir, que define nuestra circunstancia —su previdencia y sus recursos— y sus probabilidades. El archivo es *principio y posibilidad* al mismo tiempo. Como expresa Foucault:

el análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita.<sup>156</sup>

El archivo es el vértigo de la memoria. Configura nuestro presente como catástrofe, quizá por ello deba ser desplazado fuera del discurso historicista, reaccionario y progresivo.<sup>157</sup> Es decir, que en principio no tiene que ver con la historia, con el origen instituyente, con el *ἀρχή* como estatuto mítico de aquello remoto desconocido e inmóvil; en resumen, con el pasado como

---

<sup>156</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 172.

<sup>157</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría (México: Itaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 98-99.

sucesión objetiva y resignada del presente. Sino con la memoria como alteridad y diferencia, con la experiencia de lo histórico no como lo consumado sino como lo posible y con su proceder *aquí y ahora*. Como señala Gilles Deleuze:

obrar contra el tiempo y así sobre el tiempo en favor de un tiempo futuro. Pues lo que se manifiesta como lo actual o lo nuevo, según Foucault, es lo que Nietzsche llamaba lo intempestivo, lo inactual, ese acontecer que se bifurca con la historia, ese diagnóstico que toma el relevo del análisis por otros caminos. No se trata de predecir, sino de estar atento a lo desconocido que llama a nuestra puerta.<sup>158</sup>

El dispositivo archivístico *interrumpe* la pretendida temporalidad inminente y consumada y la teleología de nuestro modo de existencia historicista, urdido por la historia.<sup>159</sup> Por ello el archivo remite a la interrupción, al “instante de peligro” al que se refiere Benjamin.<sup>160</sup> La actualidad del archivo no depende de qué tanto nos alejemos en el tiempo, qué tanto escudriñemos la historia. Todo lo que aprehendemos del pasado es necesariamente cercano, está en los lindes de nuestra circunstancia.<sup>161</sup> La cronología es una invención, un simulacro. Lo que importa es la contigüidad que establecemos con el archivo mediante las relaciones oblicuas que nos vinculan con este. Lo distante deviene próximo, lo intempestivo operativo, la subjetivación diferencia.

## 2.4 El archivo como dispositivo disciplinario

Como he señalado, Foucault prefirió analizar al archivo como un objeto teórico y descartó desde el inicio cualquier interés referente a su institucionalidad. Con todo, he expuesto que tanto la

---

<sup>158</sup> Gilles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?», consultado el 22 de febrero de 2020, <https://pdfs.semanticscholar.org/e613/b0ec08aa207d87ced6a18db50765111309b7.pdf>.

<sup>159</sup> Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?»

<sup>160</sup> Benjamin, *Tesis sobre la historia*, 40.

<sup>161</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 172.

*épistémè* como el archivo son nociones correspondientes que prefiguraron al dispositivo. A través del concepto de dispositivo se puede ahondar en el pensamiento de Foucault y utilizar sus categorías para continuar su análisis del archivo, no sólo en un plano exclusivamente teórico, sino también concreto. Es decir, abordar aquello que Foucault se rehusó estudiar como lo fue la institucionalidad del archivo, utilizando su noción de dispositivo. Esta entidad o construcción es un dispositivo de naturaleza disciplinaria, cuya función es la de resguardar y controlar los corpus documentales que conforman la memoria de las naciones. Lo que me interesa de este dispositivo y que a continuación trataré de abordar es la forma cómo se articula su pretensión de verdad y aparente neutralidad. Mediante sus principios (*ἀρχή*) de preservación por un lado, y de acceso y administración burocrática de sus objetos, por el otro. Este aspecto impone un carácter autenticador y sobretodo *instituyente* sobre los ítems que resguarda. De ahí proviene la *autoridad* del archivo y la denominación de *documento*.<sup>162</sup>

Como expliqué al inicio del capítulo, la posición convencional y clásica del archivo deviene de la noción gubernativa de *ἀρχή* y del *archivum* latino. Ricardo Nava ha definido esta noción como mandatoria o arcóntica, pues tiene que ver con el sistema de vigilancia de la memoria que

---

<sup>162</sup> Jacques Le Goff define a los documentos como productos cuyos entornos sociales y políticos de fabricación configuran su monumentalidad, la cual debe ser analizada por los historiadores en busca de la intencionalidad y autenticación científica de las fuentes. Le Goff propone una ampliación del documento definido como texto fijado por la escritura a cualquier objeto o registro material, sonoro o visual que pervive en el presente y puede ser codificado mediante la relectura y crítica de su monumentalidad. En ese sentido cualquier inscripción o impresión puede servir como prueba empírica o monumento sobre el cual se erige la científicidad de los discursos del pasado. El estudio sociológico de los documentos que propone Le Goff se realiza en pos de una mejor comprensión del pasado en general, las inscripciones políticas que les han sido infringidas a lo largo de su existencia sólo refuerzan su autenticación y rigurosidad como pruebas de la historiografía, pero esas inscripciones parecen no ser importantes para el estudio de las condiciones e implicaciones políticas de los documentos en el presente del historiador, fuera del texto, del aparato crítico y de la cita. Porque la referencialidad del monumento-prueba, su superficie material-escritural también le imprime un peso conmemorativo y social añadido e inherente a su propia monumentalidad, que no puede ser re-escrita, vandalizada ni transgredida. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, trad. de Hugo F. Bauza (Barcelona: Paidós, 1991), 227-239.

organiza, contiene, preserva, restaura y consigna los objetos del pasado.<sup>163</sup> Esta posición es un baluarte de las políticas de la memoria y del sistema restrictivo de los derechos de autor. También es la base de la práctica transcriptor que produce el aparato crítico y que fundamenta la verosimilitud de la historiografía, cuya científicidad y realismo se sustenta sobre el *poder* o facultad instituyente del archivo. La célebre sentencia rankeana “tal como verdaderamente sucedió” en realidad quiere decir tal como verdaderamente fue instituido, escrito y transcrito. La fidelidad escritural es en el fondo la prueba empírica más importante del discurso histórico. Por tanto el acontecimiento histórico es un acontecimiento archivístico-instituyente, impreso en un documento que garantiza su facticidad. La tensión entre la naturaleza instituyente, las facultades absolutas sobre los documentos y la pretendida objetividad que deviene del archivo configuran la relación saber-poder de este dispositivo disciplinario. No obstante, esta tensión tiene una serie de limitaciones que a continuación abordaré.

De acuerdo a las tesis de Ricardo Nava, se puede considerar a la escritura como un conjunto de impresiones o estallidos significantes fijados “por la materialidad de marcas, de huellas sin fondo y sin fin” cuya existencia y finalidad comunicativa son autónomas de su autor. La *iterabilidad* es la condición que libera a la escritura de su contexto de producción y enunciación, y permite su *citacionalidad* o reimpresión en entornos que detonan su sentido original. Ninguna escritura es neutra ni concluyente —y por añadidura ninguna materialidad— pues está conformada por una serie de inscripciones previas cuya procedencia (*ἀρχή*) es tan distinta e inconmensurable como lo es su citacionalidad posterior, desbordada de significados y interpretaciones nuevas e indeterminadas, que proyectan a la escritura como una posibilidad comunicativa en lugar de ser una entidad instituyente. Cada prótesis o marca nueva es al mismo

---

<sup>163</sup> Nava Murcia, “El mal de archivo”, 96-97,121.

tiempo una borradura o el fragmento de su inscripción previa que no puede transmitirse sino es a través de retazos y fragmentos. Toda escritura está atravesada por la muerte pues está colmada de ausencias, de términos incompletos y de enunciados abiertos, condición que, irónicamente, posibilita la aparición de significados nuevos que aseguran su reproducción-archivación.<sup>164</sup> Según Michel Foucault, la escritura está atravesada por un tejido de significados y aspectos previos que desbordan su presunta condición unitaria y estatuto probatorio:

Los márgenes de un libro no están neta ni rigurosamente cortados: más allá del título, las primeras líneas y punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. [...] Por más que el libro se dé como un objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa. No bien se le interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos.<sup>165</sup>

El arconte-archivista es un vigilante celoso de la escritura impresa sobre los documentos, su misión es garantizar la legibilidad de su acervo. *La promesa de memoria o de futuro del archivo*<sup>166</sup> no sólo es el anhelo por la conservación de las fuentes para el futuro o una especie de porvenir documental, es la promesa de la legibilidad instituyente que posibilite el acontecimiento histórico-literario y la sucesión de marcas, improntas o transcripciones que den fe de su efectuación en el pasado. Aunque su comprensión, iterabilidad y citacionalidad estén atravesadas por la muerte y el olvido, los lapsus y las fallas de origen que existen entre una inscripción y otra, entre un acontecimiento y otro al momento de su inscripción-redacción.<sup>167</sup>

Todo acontecimiento de inscripción y consignación está cargado tanto de memoria como de muerte e iterabilidad. Ninguna impresión es un duplicado exacto de la anterior, sino una

---

<sup>164</sup> Nava Murcia, "El mal de archivo", 99-101.

<sup>165</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 36.

<sup>166</sup> Tzutzumatzin Soto, "El archivo y la promesa de memoria", *Archivo em cartaz*, año 3, n. 3 (diciembre 2017): 74-83.

<sup>167</sup> Nava Murcia, "El mal de archivo", 99-101.

serie de repeticiones cuya reproductibilidad al mismo tiempo que provoca algún tipo de pérdida, de olvido y *orfandad*, posibilita la ganancia, la preservación y la emergencia. A través de la reproducción que es ejercida *a posteriori*, fuera del archivo o desde su exterioridad y con la incertidumbre de un porvenir de consignación anónimo y ausente, es decir, *huérfano*, dónde su autor haya muerto o su figura sea suplantada, pero a pesar, o más bien debido a esto, tal reproducción y repetición haga posible la emergencia del enunciado, de la inscripción, del acontecimiento.<sup>168</sup> Paul Ricœur hizo una observación interesante sobre la cuestión de la orfandad dentro del complejo arcóntico. A partir de un fragmento del *Fedro* de Platón el cual describe la indefensión de los discursos una vez que son fijados por la escritura, Ricœur definió a los documentos archivados como “mudos y huérfanos” en tanto que están separados de sus autores o *padres*. Conforme el propio texto de Platón, dependen de la institucionalidad que decida resguardarlos y de la “autoridad hermenéutica legitimadora” —como Nava define a la figura del historiador— que les confiere su estatuto probatorio y científico. No obstante el documento es susceptible no sólo a la interpretación histórica, sino al estudio de cualquier individuo que pueda leerlo.<sup>169</sup>

El historiador es una especie de profeta del pasado y autoridad arcóntica y hermenéutica legitimadora al mismo tiempo, encargado de prolongar la escritura del archivo cargada de ausencias, habitada por la muerte pero con un potencial de significados infinito que el arconte celosamente ha reservado para él en forma de documentos, marcas, dispositivos o

---

<sup>168</sup> Nava Murcia, “El mal de archivo”, 101,103-104.

<sup>169</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª ed., trad. de Agustín Neira (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 219.

soportes técnicos iterables. Ni el arconte ni el historiador consentirían una acción que pusiera en peligro la promesa de legibilidad del archivo.<sup>170</sup>

Los académicos Fernando Monreal y Wilphen Vázquez Ruiz apuntan que varias corrientes de pensamiento como el posestructuralismo, la teoría de la intertextualidad, el actor red, las nuevas materialidades y autores como Julia Kristeva y el propio Michel Foucault criticaron la noción de autoría. Kristeva y Foucault formularon una nueva definición del saber entendido como una construcción abierta, múltiple, nómada, sometida a la variabilidad, sin una procedencia fija o una configuración enunciativa verdaderamente unívoca e individual. Su incertidumbre estructural y cognitiva es extensible a los archivos, a los documentos y las narrativas que deviene de estos.<sup>171</sup> Después de todo, como afirma Emil Cioran “existir es un plagio”.<sup>172</sup> Finalmente, la naturaleza instituyente del archivo disciplinario también se ve vulnerada por la anomalía que Jacques Derrida define como *mal de archivo*:

lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo. Nos puede el (mal de) archivo (*Nous sommes en mal d'archive*). Escuchando el idioma francés, y en él el atributo “mal de”, que nos pueda el (mal de) archivo puede significar otra cosa que padecer un mal, una perturbación o lo que el nombre “mal” pudiera nombrar. Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás

---

<sup>170</sup> El plagio es la antítesis de la veneración por la literalidad de la escritura del archivo, pues representa la negación del realismo que sostiene la rigurosidad de la narración histórica. El plagio puede ser considerado como una especie de *delirio de la iterabilidad* —antítesis de la autoridad instituyente del dispositivo disciplinario— puesto que lleva al límite la espectralidad inherente de la escritura al hacer suya la voz autoral ausente de manera deliberada o inconsciente. Es un acto radical de apropiación o invención de una “nueva” literalidad documental. De esta manera la amnesia de la citacionalidad es superada para crear un sistema de inscripciones y referencias propio. Quien plagia por un momento consigue exorcizar la muerte de la escritura, asesinando la voz del autor para hacerse pasar por este. Tal suplantación en efecto es un robo de identidad y de la propiedad intelectual de los creadores, ya sean de textos, audio o imagen, y por añadidura es un delito que afecta directamente al patrimonialismo rentista y al sistema académico de autoridades, referencias, aparatos críticos y autenticaciones.

<sup>171</sup> Jesús Fernando Monreal Ramírez “Arcontes digitales y artistas re-colectores. Poéticas de archivo en el entorno de las humanidades digitales”, texto inédito, 8-9; Wilphen Vázquez Ruiz, «Sobre el plagio, de Hélène Maurel-Indart», *El Presente del Pasado*, consultado el 2 de septiembre de 2019, <https://elpresentedelpasado.com/2015/11/12/sobre-el-plagio-de-helene-maurel-indart/>.

<sup>172</sup> E.M. Cioran, *Desgarradura*, trad. de Amelia Gamoneda (México: Tusquets, 2016), 77.



de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto.<sup>173</sup>

Para Derrida lo que se “anarquiza” o el “anarchivo”<sup>174</sup>, es aquello que se pierde o extravía y “el mal de archivo” es un tipo de delirio que puja por su indagación y encuentro “allí donde se nos hurta”. El mal de archivo no sólo conlleva la pulsión acumulativa-documental, sino que deriva en el impulso erudito por recabar e investigar todo rastro de saber previamente constituido sobre un determinado aspecto. Lo anterior, a fin de construir un repertorio, bibliografía, suma documental y aparato crítico razonado y mensurable, pero intencionalmente exacerbado e insatisfactoriamente suficiente. En cuya amplitud y aspiración de vastedad residen implícitamente una serie de olvidos, redundancias, lagunas, omisiones e inconsistencias propias de cualquier proceso de memorización irracional y compulsiva.

Derrida expresa que la construcción del saber en tanto obsesión enciclopédica también implica el riesgo de su desaparición material y simbólica. Es decir, que el uso constante de la previdencia discursiva y probatoria de la que se echa mano puede desgastarla, perderla o destruirla. Hay una serie de contingencias que ponen en riesgo el patrimonio histórico-documental, (como incendios, inundaciones, sismos y otros desastres naturales) o fenómenos

---

<sup>173</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, trad. de Paco Vidarte (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 98. Las cursivas son de Derrida.

<sup>174</sup> El concepto de anarchivo a partir de Derrida ha servido para que distintos autores analicen los bordes y márgenes del archivo institucional y la archivística arcóntica, visibilizando sus contradicciones y proponiendo regímenes alternativos y prácticas de archivación subversivas frente al principio, poder y autoridad arcónticos. Si bien en una etapa temprana de la investigación pensé en centrar mis esfuerzos en el análisis de este interesante concepto, a medida que analizaba el término de archivo *per se*, me di cuenta de la gran omisión que hacía al pretender pasarlo por alto. Wolfgang Ernst, “Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?”, *New media, old media: a history and theory reader*, ed. de Wendy Hui Kyong Chun y Thomas W. Keenan (Nueva York: Routledge, Taylor & Francis, 2006), 105-123; Eivind Rossaak, “The Archive in Motion: An Introduction”; Kjetil Jakobsen, “Anarchival Society”, *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, ed. de Eivind Rossaak, (Oslo: National Library of Norway, 2010), 11-28; 127-154; María Stegmayer, “Sobre las políticas del archivo: preguntas para una discusión”, *Re-presentaciones*, n. 12, (2019), 53-64.

causados por los seres humanos como guerras, la falta de solvencia económica para las costosas tareas de mantenimiento de los acervos, legislaciones represivas que ordenen la destrucción o censura de un corpus de documentos, extensión del copyright. Finalmente, los propios estatutos burocrático-administrativos que las instituciones encargadas de salvaguardar los objetos del pasado imponen para restringir el acceso o consulta públicas, cuyos fines suele servir al patrimonialismo rentista. Tanto el poder (*ἀρχή*) y la autoridad fundadora e instituyente como *la promesa de memoria* se ven comprometidas y vulneradas por el mal de archivo. Al respecto, Derrida menciona lo siguiente:

incluso cuando asigna la memoria o la custodia del archivo, la inyunción se vuelve irrecusablemente hacia el por-venir. Ordena prometer, mas ordena entonces la repetición, y, en primer lugar, la repetición de sí, su confirmación en un *sí, sí*. Si se inscribe así la repetición en el corazón del por-venir, es necesario importar allí *al mismo tiempo* la pulsión de muerte, la violencia del olvido, la *sobre-supresión*, el anarchivo, en resumen, la posibilidad de matar aquello mismo, sea cual sea su nombre, que *porta la ley en su tradición*: el arconte del archivo, la tabla, *lo* que porta la tabla y *quien* porta la tabla, lo subyectil, el soporte y el sujeto de la ley.<sup>175</sup>

El mal de archivo es una especie de oxymorón que puja por la custodia de los documentos al tiempo que provoca su destrucción, pues como sugiere Michel De Certeau, toda acción archivadora, como toda acción historiadora es una “redistribución del espacio” o un “reunir y poner aparte”<sup>176</sup>. Un ejercicio de discriminación histórica y patrimonial arbitrario que pone atención y cuidado sobre un conjunto de objetos y al hacer esto descuida, discrimina, ignora u omite otros tantos. Mientras más se acopia y se resguarda un corpus de documentos específico más se condena a la desaparición, destrucción, obsolescencia, orfandad u olvido a un sinnúmero de objetos que jamás serán archivados o protegidos por los acervos institucionales.<sup>177</sup> El complejo archivístico, los recursos y los arcontes encargados de proteger

---

<sup>175</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo*, 87. Las cursivas son de Derrida.

<sup>176</sup> Nava Murcia, “El mal de archivo”, 105.

<sup>177</sup> Hispano, “Del archivo”, 2.

los documentos son los mismos que pueden recluirlos, traspapelarlos, desaparecerlos y censurarlos. Por ello la compulsión por el almacenamiento masivo también es una forma de abandono y destrucción sistemática de materialidades llevado a cabo por el mismo complejo oficial que se supone tiene por sintomatología —más que por vocación— conservarlo todo. Cualquier archivística y discurso histórico arcónticos son una *pedagógica del olvido* que se asumen como *memoria*<sup>178</sup>, a su vez que violencia archivadora o iconoclasía, muerte o erudición ignorante.<sup>179</sup>

El mal de archivo es una especie de “Síndrome de Collyer”, un trastorno acumulativo de objetos obsoletos e inservibles cuyo nombre fue dado por los hermanos Homer y Langley Collyer, quienes en 1947 fueron encontrados sin vida en su casa en Nueva York. Las autoridades tardaron cuatro días para encontrar y extraer sus cuerpos, sepultados por miles de libros y otras tantas cosas que los hermanos celosamente resguardaban.<sup>180</sup> En resumen, el mal de archivo actúa contra la autoridad y el poder arcónticos, pues como afirma Ricardo Nava:

se trata de una *pulsión de archivo*, pulsión de conservarlo todo, de registrar cada detalle, de no permitir que ningún testimonio, documento y monumento se pierdan; es una pasión social por guardar y conservar todo rostro, todo resto, toda huella, de evitar que el tiempo se extravíe [...] La paradoja constituyente de este mal de archivo es que al mismo tiempo que consérvalo [sic] todo, no puede haber deseo de archivo sin la finitud

---

<sup>178</sup> Nava Murcia, “El mal de archivo”, 104-105, 109.

<sup>179</sup> La violencia archivadora es un imperativo del recordarlo todo aunque sea una empresa ociosa, estéril e inútil. Jorge Luis Borges escribió en *Funes el memorioso* la breve historia de una persona que accidentalmente había recibido el don (¿o el infortunio?) de poder recordar cualquier acontecimiento, gesto o situación por mínimas que fuesen. Aunque esa capacidad en realidad fuera de poca trascendencia (“Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”) e incluso inhibiera el aprendizaje y la inteligencia (“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”). La memorización como la violencia archivadora son proclives a la ignorancia. Mientras el olvido puede impulsar, por medio de la imaginación, el surgimiento de un conocimiento nuevo; la posibilidad —o la esperanza— de un saber superior, distinto, fecundo, existente. Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, *Cuentos completos* (México: Penguin Random House, 2015), 168, 170; José Cueli, “La tragedia: archivo del mal”, *La Jornada*, 8 de febrero de 2018, consultado el 4 de noviembre de 2019, <https://www.jornada.com.mx/2013/02/08/opinion/a07a1cul>.

<sup>180</sup> Fabrizio Mejía Madrid, “JEP”, *Proceso*, consultado el 20 de agosto de 2018, <https://www.proceso.com.mx/492159/jep>

radical de la posibilidad de un olvido, sin la amenaza de una pulsión de muerte, de agresión y de destrucción [...] *el archivo se da muerte para conservarse*.<sup>181</sup>

El archivo como dispositivo disciplinario siempre ve vulnerada su relación poder-saber por distintas contingencias y contradicciones. Tales como la iterabilidad de la escritura, la cual pone en duda la condición neutra y objetiva de los documentos, su neutralidad y sobretodo su pretensión de verdad. El plagio como antítesis de la autoridad concluyente del archivo y en última instancia el *mal de archivo* que socava el poder administrativo y de preservación desde el interior del propio sistema disciplinario. En resumen, *el archivo como entidad arcóntica no es del todo instituyente*, o su tensión saber-poder que lo configura como dispositivo disciplinario tiene limitaciones, fisuras y fallas. El desplazamiento que Foucault hizo del archivo no sólo sirve para entender la configuración del saber, sino para conceptualizarlo como un aparato o dispositivo que posibilita una serie de mediaciones o *agenciamientos* entre individuos y objetos del pasado en el presente, que operan gracias a la iterabilidad y la orfandad de la escritura y la materia, el plagio y en términos llanos, la reproducción. La vulnerabilidad de la autoridad instituyente del archivo disciplinario implica también la fragilidad de la autoría, o por lo menos, su desplazamiento. Esto será el objeto de mi interés en el siguiente apartado.

## **2.5 Dispersiones de la autoría. El agenciamiento**

Tanto los enunciados como las distintas materialidades y los entes no se encuentran en el ambiente en estado puro o neutro. Sino atravesados por diversas sustancias, utensilios, instrumentos, mecanismos, engranajes, máquinas y maquinarias en un complejo e intrincado proceso de cruce, amalgamamiento o relación que los activa y vincula a unos con otros. Al

---

<sup>181</sup> Nava Murcia, "El mal de archivo", 98. Las cursivas son mías.

establecer contacto con algún objeto, ente o maquinaria comenzamos a formar parte de su inmensa red de contigüidad que al mismo tiempo nos hace parte de una comunidad mucho más amplia. Estas relaciones o alianzas son definidas por Giles Deleuze como agenciamientos.

Un agenciamiento es

una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos —a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento: una simbiosis, una ‘simpatía’. Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento.<sup>182</sup>

El agenciamiento “siempre es colectivo, [...] pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos.”<sup>183</sup> La individualidad en realidad es una construcción generada por algún agenciamiento, pues siguiendo a Deleuze

los nombres propios no son nombres de personas, son nombres de pueblos y de tribus, de faunas y de floras, de operaciones militares o de tifones, de colectivos, de sociedades anónimas y de oficinas de producción.<sup>184</sup>

Quien participa de los agenciamientos no se relaciona en medio de “condiciones de homogeneidad”, pues el agenciamiento es “el co—funcionamiento, la ‘simpatía’, la simbiosis”.<sup>185</sup>

En ese sentido lo que conocemos como tecnología es el resultado de cadenas de producción híbridas en donde confluyen seres humanos, insumos minerales, engranajes, interfaces o mecanismos de ensamblaje, que a su vez fueron montados gracias a piezas y a un ciclo de fabricación previo. Estos agenciamientos no ocurren de manera instrumental o vertical entre seres humanos y objetos técnicos, sino de forma horizontal: afectan la cotidianidad, las

---

<sup>182</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, trad. de José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2013), 61.

<sup>183</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 61.

<sup>184</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 61.

<sup>185</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 61.

prácticas sociales y la comprensión humana del mundo. Entre seres humanos y objetos técnicos se genera una convivencia, diálogo, retroalimentación y conflictos. Estos ciclos de convivencia y montaje producen poblaciones de objetos o máquinas divididos a partir de sus componentes y funcionalidad en grupos o en familias de la misma complejidad y constitución técnica para su consumo y empleo. Como miembros de una familia estas máquinas y dispositivos también se pueden relacionar o funcionar unidos a otros mecanismos similares o de otra especie, grupo parental, familia o “especie técnica”.<sup>186</sup>

Los objetos técnicos forman parte de un entramado relacional complejo, parecido al de las poblaciones humanas con su densidad, sus tasas de natalidad y mortalidad y sus flujos migratorios.<sup>187</sup> Los objetos o las máquinas y los dispositivos forman poblaciones agrupados en familias con un origen, una genealogía y una línea de parentesco que los vincula no de forma consanguínea sino técnica. A través de las materias primas y los insumos con los que están hechos, su especie o tipo, su funcionalidad y sus creadores, conforman algo parecido a una trama familiar o *código genético*. Esa trama familiar está conformada por los humanos que crearon esos dispositivos y los insumos y las máquinas con los que fueron producidos.

Las dinámicas de confección o manufactura son procesos de intervención y conversión de insumos en dispositivos que a su vez se duplican o reproducen en un número indeterminado de unidades del mismo o diferente tipo. Esto sucede con cada familia o grupo de objetos técnicos. La principal función de los procesos técnicos de ensamblaje es la de la reproducción de los objetos que se producen. Los seres humanos imprimen y ejercen una especie de paternidad o parentalidad sobre los objetos técnicos que producen y duplican de una forma

---

<sup>186</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez (Buenos Aires: Prometeo, 2018), 41.

<sup>187</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, trad. de Francisco González Aramburo (México: Siglo XXI, 2014), 1.

orgánica y simbiótica, que los une a estos tal como si fuera algún miembro o extensión fisiológica de sí mismos. De acuerdo a Jean Baudrillard,

el objeto es fundamentalmente antropomórfico. El hombre está ligado entonces a los objetos-ambiente con la misma intimidad visceral (sin dejar de advertir las diferencias) que a los órganos de su propio cuerpo, y la 'propiedad' del objeto tiende siempre virtualmente a la recuperación de esta sustancia por anexión oral y asimilación.<sup>188</sup>

Este antropomorfismo o concomitancia humano-máquina dispone una impronta sobre los objetos tan íntimamente ligada a sus progenitores como lo están los mamíferos euterios que permanecen en el útero de su madre para alimentarse de la placenta.<sup>189</sup> Continuando con Baudrillard,

en la creación o fabricación de objetos, el hombre, a través de la imposición de una forma que es cultura, se convierte en transustanciador de la naturaleza: es la afiliación de la sustancia, de edad en edad, de forma en forma la que instituye el esquema original de creatividad: creación *ab utero*, con todo el simbolismo poético y metafórico que lo acompaña.<sup>190</sup>

*La autoría se configura como un reflejo o equivalencia*<sup>191</sup> de estos procesos maquínico-prenatales que efectúan interfaces de reproducción, individuos, engranajes e insumos. Lo que genera grandes volúmenes de objetos cuya procedencia (*ἀρχή*) es múltiple, inexacta e inestable desde que es una copia maestra y a lo largo de todas sus unidades o duplicados. La parentalidad es casi ineludible y es compartida con los dispositivos o interfaces que permiten que la reproducción se lleve a cabo. Por otra parte en la línea de reproducción o genealogía de un objeto se cruzan diversos "padres" y maquinarias de multiplicación en espacios y tiempos

---

<sup>188</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 28.

<sup>189</sup> «Euterios [Eutheria]», *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, (consultado el 4 de enero de 2020): <https://dicciomed.usal.es/palabra/euterios>

<sup>190</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 27-28.

<sup>191</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 27-28.

distintos que prácticamente hacen imposible cuantificar, trazar y *cuantizar*<sup>192</sup> cada punto y agentes que interviene en la historia reproductiva de cada elemento.

La paternidad —en realidad debería llamarse *maternidad*— funciona como una especie de extensión del objeto, que parte de una matriz o prototipo, master o primera copia (*ἀρχή*) que ha sido generada por los seres humanos y las interfaces de copia y duplicación, que como he dicho son una especie de progenitores. Aunque las duplicaciones posteriores del objeto sean lo más exactas posibles, tanto de forma como de contenido, siempre habrá variaciones dependiendo de las interfaces y los sujetos que operen la reproducción. Estas son variaciones de formato o soporte material como de información que guardan cada objeto multiplicado, que afectan su materialidad y el contenido. Cada modificación por mínima que sea es el sello de “paternidad-maternidad” que tanto la interfaz como el individuo que llevó a cabo la reproducción imprimen o infunden de manera individual en aquello que multiplican. A diferencia de la “autoría” entendida como la concreción de una subjetividad creativa particular, la marca de paternidad es un acontecimiento técnico y operativo. Un *on/off*, *play/replay*, *recording/stop*, *command+c/command+v* que reproduce y duplica un objeto o impresión en el caso de las imágenes en movimiento sobre un soporte físico o digital y que posibilita su existencia en el mundo analógico y virtual. Con la reproducción se salva a los objetos de la descomposición, pérdida, destrucción y obsolescencia.

Existen tantos padres o madres humanos y/o maquínicos, como objetos no atribuidos, no reconocidos, *bastardos*, *naturales*, negados, olvidados o *huérfanos*. Aquello que es huérfano ha sido copiado previamente, pero con cada nueva reproducción se le han asignado nuevos

---

<sup>192</sup> La cuantización es un proceso de montaje y corrección que se usa en la producción musical digital para reordenar u orquestar una serie de fragmentos grabados previamente conforme a un *tempo* o pulso. El objetivo es generar una secuencia congruente y precisa y borrar los errores, aceleraciones o caídas de *tempo* que se produjeron en el momento del registro de cada instrumento.



ítems y valores a su código genético y de parentesco técnico por sus nuevos padres, quienes en su totalidad componen un grupo tan numeroso y variado como el volumen de multiplicaciones a las que ha sido sometido un objeto. Este fenómeno es una especie de paternidad compartida en ocasiones no responsable que conforma una comunidad de progenitores híbridos en constante crecimiento y movilidad al igual que la de sus hijos, dispersados y agrupados en poblaciones con dinámicas y flujos de migración que conforman algo parecido a un *ecosistema técnico*.

Toda primera copia o master (*ἀρχή*) es el eslabón más antiguo o la primera generación de una familia tecnológica. Para el coleccionismo la primera copia, la primera edición y el facsímil son fetiches de la memoria. Su primitividad les asigna una serie de valores como lo exótico, lo histórico, su pureza y autenticidad. En los contextos del coleccionismo —y en los de la preservación institucional— la primitividad del documento desplaza o desactiva su funcionalidad técnica original. Los convierten en *tótems* o ídolos, objetos de veneración y contemplación. Como tales, son resguardados lejos del contacto físico de la feligresía que les rinde culto por medio de comentarios, crónicas y elegías sobre sus orígenes, apariciones y milagros. Lo que acrecienta la tradición contemplativa frente al catálogo de iconos o documentos que constituyen nuestro pasado y la actitud tendiente a la desmovilización que tal admiración promueve.

A contrapelo de esta posición, considero que los objetos técnicos o los cruces entre humanos y máquinas son *ritornellos*, *loops* o repeticiones, lapsus, pausas, interludios, espasmos e interrupciones, aceleraciones y desaceleraciones fuera *de tempo*; acontecimientos de proximidad y alejamiento. Su temporalidad y espacialidad es relativa y no absoluta, no puede ser lineal, ininterrumpida y menos teleológica. Cada agenciamiento o cadena de (re)producción genera su propio valor rítmico, su propio registro, su propia orquestación o forma y estilo que

sus “padres” le imprimieron para conseguir una cierta afinación, temperamento y tonalidad que fue la ideal en su contexto de creación. Este registro no tiene un valor menor o mayor respecto a nuestro presente, sino más bien una serie de elementos tímbricos que pueden ser reactivados para empatarse con la melodía de nuestra contemporaneidad y a pesar de su antigüedad (o debido a ella) armonizar y crear una composición nueva.

## **2.6 La reproducción como *ἀρχή*. El acontecimiento archivístico**

Como señale anteriormente, el archivo es un aparato o dispositivo que posibilita una serie de mediaciones o *agenciamientos* entre individuos y objetos del pasado en el presente. Los agenciamientos pueden ser entendidos como acontecimientos del archivo. Con cada agenciamiento o cruce entre materialidades y sujetos, concebimos nuevos organismos y formamos otras poblaciones, colonias y comunidades en constante movimiento. Familias que se relacionan con otras familias de objetos. Colecciones que trascienden los límites enmarcados por sus características formales, de contenido e información, funcionamiento, condiciones de producción, ensamblaje y materialidad. Con ello también transitamos tiempos y geografías: somos nosotros siendo otros al reproducirnos. Llevamos, arrastramos y extendemos las cadenas de producción más allá de los controles de asignación y duplicación fijados institucionalmente y los registros que se esfuerzan por confinarlos a un sólo sitio, tiempo, funcionalidad y consumo.

A diferencia del dispositivo arcóntico-disciplinario y su pulsión acumulativa, el impulso de los agenciamientos es reproductivo. Este impulso se erige como parte fundamental de su infraestructura, que junto con la materialidad técnica de los objetos reproducibles y reproductores (interfaces) conforman su *ἀρχω* o principio de posibilidad archivística. La figura

del arconte es sustituida por la de un sujeto reproductor, que ejerce la función de un nodo o un enlace cuyo impulso lo lleva atravesar y ser atravesado por otros objetos y entes. Este (otro) archivista busca entablar relaciones de proximidad o contigüidad con otros elementos. Dentro del campo semántico de la reproducción se encuentra implícita la preservación como mediación o herramienta pero no como teleología y contradicción tautológica (archivolítica).

La archivación no sólo es un *play-replay-rec-stop-play* en el mundo analógico y digital. Sino todo aquello que nos permite relacionarnos con otras maquinarias de ensamblaje, con otras materialidades y discursos en cruce, con otros organismos humanos y técnicos, y que permite la migración y el tránsito de los objetos e individuos a través del tiempo y el espacio. La tecnología reproductora (interfaces y objetos duplicados) es un transporte que arrastra materialidades, soportes y formatos previos cuya oscilación y movimiento conforman lo que llamamos historia. El agenciamiento o la acción reproductora del archivo son un puente y una mediación entre objetos que posibilita no sólo su reproducción sino su relación, su sociedad, su convivencia, su confuncionamiento, su interpelación y su integración a otras familias. El agenciamiento es la principal infraestructura en la que se apoya todo impulso y acción archivística a través de relaciones físico-afectivas que implican encuentros, cópulas, uniones, alianzas y entrecruzamientos entre seres humanos y distintas materialidades. El resultado son otros organismos en los que persiste algo de los elementos que les dieron origen pero de forma diferente. En su novedad y posibilidad reside su tradición.

La reproducción desdobra el objeto de manera transversal y posibilita su permanencia, su archivación. El número total de veces que un objeto es reproducido es la misma que es archivado. La promesa de memoria del archivo para el futuro se garantiza mientras su migración persista. Este tránsito no es un aval de inmovilidad y contención de su literalidad y legibilidad, sino un movimiento secular, multidireccional e imprevisible que dispersa su escritura. Esto

permite que el archivamiento transporte a un sinnúmero de objetos, los relacione con otros y de esa forma se alteren y enriquezcan sus códigos genéticos. Este movimiento posibilita que las materialidades sean categorías históricas y archivísticas, es decir, que existan elementos cuya previdencia esté constituida por alianzas y contagios que han conformado su estructura y que han permitido que nosotros podamos llegar a ellos para traducirlos y decodificarlos.

Lo que mueve al agenciamiento es el *impulso de fertilidad afectiva* y formación de parentela, familiaridad y comunalidad. El agenciamiento es un *impulso sexual*, es un *deseo*<sup>193</sup> de reproducción. De acuerdo a Deleuze, “es el esfuerzo o la penetración de los cuerpos, odio o amor”.<sup>194</sup> La reproducción empuja el documento hacia adelante, mientras que las genealogías siguen volteando hacia el pasado. El acontecimiento afectivo-sexual del agenciamiento y del archivamiento es un acto que repercute en el presente de todos los actores y objetos que confluyen en la reproducción. Este impulso es más un deseo físico-sensible de contigüidad que un interés racional por el pasado para atribuirle propiedades enciclopédicas, lógicas o trascendentales. Es el deseo vital de interacción entre los sujetos y los objetos que nos rodean y que aflora por medio de los sentidos, cuya voluntad de interacción y acercamiento permite preservarnos para no morir. De esta forma se conjura el mal de archivo derridiano. Por lo tanto es un impulso inherente a nuestra existencia. La reproducción también es una categoría histórica pues como apunta el proverbio latino *ex nihilo nihil fit*<sup>195</sup>, todo objeto fue producto de una duplicación y esa misma duplicación permite proyectar su previdencia, su archivo o lo que de historia hay en él y en quienes lo duplican.

---

<sup>193</sup> “¿Cómo negarle al agenciamiento el nombre que le corresponde: ‘deseo’?”, en Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 80.

<sup>194</sup> Deleuze y Parnet, *Diálogos*, 62.

<sup>195</sup> Nada proviene de la nada.

Toda reproducción es un encuentro, la emergencia y la investigación de lo otro. Reconocimiento de similitudes y diferencias con aquello con lo que nos relacionamos; experiencia y efectución histórica —porque activa objetos previamente existentes— pero exterior a la narración del pasado. El acontecimiento de archivación es performativo, actual, ocurre en espacios, plataformas, contextos físicos, analógicos o digitales de nuestra contemporaneidad. *Esta serie de eventos reproductivos que ocurren a lo largo del tiempo y el espacio y que desprende mensajes y códigos que nos indican la historicidad de una imagen es lo que defino como acontecimientos archivísticos.*

La figura del padre-autor-productor desaparece con cada acontecimiento archivístico para darle paso a la del reproductor. Con cada tránsito no sólo se despersonaliza el acontecimiento, sino que aquella deriva que aflora producto del agenciamiento pierde su identidad. A pesar de la genealogía que construye, su impulso reproductivo —que la resguarda — la empuja hacia adelante como un devenir, como otra cosa siendo ella misma. La orfandad es el otro oxymorón archivístico que define la condición personal y a la vez comunitaria del acto de archivación, ya que el agenciamiento construye y acrecienta la genealogía de un objeto toda vez que la olvida en un sucedáneo acontecer de acumulaciones, substituciones, pérdidas y ganancias asimétricas —en un constante contrapunto entre la vuelta a la tradición y el vértigo del radical presentismo, entre la historicidad y el olvido. Como muestra Deleuze,

existe una cuestión histórica del agenciamiento: tales elementos heterogéneos imbricados en la función, las circunstancias en las que son imbricados, el conjunto de relaciones que unen en un determinado momento, el hombre, el animal, las herramientas, el medio. Pero al mismo tiempo el hombre no cesa de devenir-animal, de devenir-herramienta, de devenir-medio, según otra cuestión que se plantea en esos mismos agenciamientos. Para que el hombre devenga animal hace falta que este devenga a su vez sonido, color o línea. Es un bloque de devenir siempre asimétrico. Lo que no quiere decir que los términos se intercambien, no se intercambian en absoluto,

sino que para que uno devenga otro hace falta que éste devenga a su vez otra cosa, y que los términos se borren.<sup>196</sup>

El agenciamiento exorciza la muerte y el olvido del documento reproduciéndolo. Aunque con ello anule sus marcas de paternidad, su estilo y sus rasgos identitarios reforzando su orfandad para hacerlo emerger como aquello otro que lo exterioriza y lo lleva al afuera de la historia, a la periferia. Más allá de la línea abisal de la clasificación cronológica que lo arrastra hacia la experiencia sensible de su fisicalidad como nuevo emblema e impronta del pasado y que lo coloca en un contexto colaborativo, relacional, reproductivo y performático. Lejos del complejo arcóntico y el tiempo narrado de la historiografía. Más bien deviniendo *historial*, es decir, *proclive al pasado, pero no urdido por este*. La impronta o el sistema de referencias de un objeto son borradas por el agenciamiento, pues lo que importa es la penetración asimétrica y no la vuelta al origen (*ἄρχω*). Plegar la línea de otra forma, hacerla crecer por el medio. Configurar al dispositivo por medio de la subjetivación. Devenir-archivo.

---

<sup>196</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diálogos...*, 83-84. Las cursivas son mías.

## Archivo fílmico

*Quando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte, es lo que nosotros llamamos la cultura.*

Chris Marker, *Les statues meurent aussi*, 1953

Los archivos fílmicos llevan a cabo prácticas de coleccionismo que rompen o desbordan los principios y esquemas académicos de los archivos documentales. En virtud de ello, estos “archivos” deben ser considerados más laboratorios, colecciones y, propiamente, *dispositivos* que entidades *instituyentes* y *disciplinarias*. No obstante, el patrimonialismo rentista limita sus alcances reproductivos. En este capítulo analizo dicha tensión, la cual define a los archivos de imágenes en movimiento como entidades *sui generis* dentro de la tipología archivística tradicional. A sí mismo, abordo la relación que este tipo de acervos tiene con las imágenes huérfanas.

### 3.1. El archivo fílmico y su *ἀρχή*

Los archivos fílmicos surgieron durante la década de 1930 en Europa y Estados Unidos durante la transición tecnológica que se dio entre el ocaso del cine silente y los albores del cine sonoro. Los primeros archivos que se crearon fueron el *Svenska Filmsamfundet* en Estocolmo (1933), el *Reichsfilmarchiv* en Berlín (1934), el *National Film Archive* en Londres, el departamento de cine

del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1935), la *Cinémathèque Française* en París (1936) y la *Cinémathèque de Belgique* en Bruselas (1938).<sup>197</sup> Los objetivos de estas primeras instituciones fueron los de rescatar, reunir, proteger y difundir el patrimonio cinematográfico nacional. En particular el cine de vanguardia. Debido a que como señala la archivista y curadora Giovanna Fossati, durante las décadas de 1920 y 1930 emergió la idea del cine como arte promovido por los realizadores de vanguardia y los teóricos, planteamiento que los primeros archivos fílmicos suscribieron. Los archivos impusieron una aura cultural a las películas que hasta entonces eran consideradas como detritos industriales, desechadas después de haber cumplido su vida comercial de exhibición para revender la plata que contenía la emulsión de nitrato.<sup>198</sup>

En 1938 se fundó la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en París, institución que congregó a los primeros acervos de Estados Unidos y Europa, a excepción de los de Suecia y Bélgica. Se formó para incentivar la cooperación y el intercambio entre los archivos fílmicos alrededor del mundo, sobre todo aquellos cuya finalidad fuera el rescate, la protección y la diseminación del cine nacional visto como arte y documento histórico, y sobre todo sin perseguir su comercialización.<sup>199</sup> Con todo, el crítico y archivista Raymond Borde cree que la razón que estuvo detrás de la formación de la FIAF fue la de crear una institución que pudiera proteger a los archivos de los reclamos legales de los productores que buscaban recuperar la ganancia de sus películas revendiéndolas como residuos industriales.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Raymond Borde, *Los archivos cinematográficos*, trad. de Ana Montero Bosch (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991), 51-65.

<sup>198</sup> Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass de GIOVANNA FOSSATI en la UNSAM».

<sup>199</sup> Raymond Borde, *Los archivos cinematográficos*, 66-68.

<sup>200</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 68.



El impulso que animó a los primeros archivos fílmicos fue cultural, artístico y sobretodo *cinéfílico*. No fue archivístico como tal, pues no se ciñó a las directrices arcónticas que ya he descrito en el anterior capítulo. Los primeros “archivistas” fílmicos fueron *coleccionistas*, y aquí ya reside la primera contradicción porque un archivista no puede ser un coleccionista. Los primeros “archivos” fílmicos fueron los depósitos de las *imágenes favoritas* de sus fundadores y los refugios que intentaban salvarlas de la iconoclasia industrial. Sus colecciones se conformaron a partir de la filiación emotiva y no tanto por un impulso metódico-documental de rescate de objetos oficiales, originales o auténticos. Como menciona Raymond Borde:

Los primeros archiveros tienen tendencia a considerar que las colecciones de films son algo suyo y, si no su propiedad, al menos *su terreno afectivo*. Por otra parte, las reunieron fiándose de sus emociones, de sus recuerdos, de sus jerarquías de cineastas y de sus íntimos paraísos de estrellas inaccesibles. [...] *Nada hubiese podido realizarse sin el impulso y sin el tono de la subjetividad.*<sup>201</sup>

Desde entonces los archivos fílmicos han almacenado imágenes en movimiento de distintos orígenes. Se han erigido como garantes de la cultura cinematográfica al abrirse al acopio de cualquier tipo de imagen, sin importar su tipo, género, soporte y menos aún su procedencia. Al parecer su imparcialidad entusiasta traducida en una indiscriminada apertura documental fincó desde entonces su estatus archivístico laxo —o nulo—, dada su “peculiar” interpretación del *respect des fonds* y el principio de orden original. En ese sentido los acervos audiovisuales deben ser denominados como *colecciones*. Si cuentan con algún valor archivístico sería el referente a sus funciones de preservación, evaluación y catalogación de imágenes. Pero esta tarea suele invalidarse ante el fenómeno de la orfandad, producido precisamente por su pulsión coleccionista y la nula observancia de los estatutos arcónticos.

La práctica de preservación de imágenes en movimiento es una de las labores más multidisciplinarias de su campo pues implica trabajo de laboratorio; manejo y mantenimiento

---

<sup>201</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 70. Las cursivas son mías.

técnico de interfaces de copiado, proyectores y *scanners*; estabilización química del material analógico y actualización del digital; proyección y presentación de diferentes tipos de soportes antiguos y modernos; y análisis documental, ya que también se requiere la identificación y reconstrucción del contexto de las imágenes que ingresan en un archivo para su catalogación. Sobrepasa en más de un sentido el trabajo bibliotecológico y archivonómico tradicional. En gran medida por las especificidades materiales, técnicas, legales y conceptuales que distinguen a un documento en papel de una imagen en movimiento —las cuales radican fundamentalmente en la reproductibilidad y la subordinación al patrimonialismo rentista y la legislación de derechos de autor.

Las diferencias entre los documentos y las imágenes en movimiento residen en los siguientes aspectos. Paul Ricoeur define a los textos como conjuntos de enunciados fijados por la escritura.<sup>202</sup> Para mí un documento es un texto fijado y constreñido por un soporte material en papel o sobre un formato digital. La duplicidad de un documento tiende a ser limitada. Muchos no llegan a ser reproducidos por su carácter oficial o su tiraje es restringido y limitado a un número reducido de lectores, en el caso de aquellos que no han sido digitalizados. De modo que es posible conservar u obtener una primera edición u original. Además el papel es un soporte sumamente resistente que puede sobrevivir a pesar de las inclemencias del tiempo, requiere cuidados pero no son muy costosos o sumamente especializados. En cambio las imágenes en movimiento están impresas sobre soportes delicados, muy sensibles a la luz, a la humedad y a las variaciones de temperatura. El nitrato, que fue el primer soporte de imágenes en movimiento, es relativamente duradero pero sumamente inflamable y los otros soportes como el acetato pueden encogerse, arrugarse y perder progresivamente su calidad de color sino

---

<sup>202</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, 2ª ed., trad. de Pablo Corona (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 127-147.

son preservados de manera adecuada; por ejemplo, los fotogramas o la serie de cuadros fotográficos que conforman una película pueden sobreexponerse, perder su textura, tonalidad y borrarse. Las cintas magnéticas de video también son frágiles, menos duraderas y su calidad y definición es de un rango muy menor a los soportes cinematográficos.

Los formatos digitales suelen ser aún más efímeros y delicados que cualquier otro soporte, están sometidos a un ritmo delirante de operatividad, reajuste, desecho y obsolescencia que hace que su actualidad sea fugaz, casi intangible como las imágenes virtuales que almacenan. De la misma manera los soportes analógicos con el tiempo requieren interfaces de reproducción que también están sometidas a la obsolescencia y conocimientos técnicos específicos para reproducir y proyectar la información visual que contienen.

Las imágenes en movimiento fueron creadas para reproducirse. Una impresión tiene que migrar y ser transferida para que devenga “película”, “obra”, “stock” o material preexistente que sólo se almacena y que después se re-edita y re-usa en una serie de transferencias entre soportes analógicos o digitales de manera indistinta. Tal como observa Giovanna Fossati

la sustitución de partes ha sido siempre algo inherente al cine y a la práctica de los archivos cinematográficos. Como un arte y una tecnología de la reproducción, una nueva copia de una película típicamente surge de una copia previa. Un positivo de un negativo, una restauración [transferencia] de una copia más vieja. En este proceso distintas tecnologías, formatos, el color y el sonido y sus sistemas siempre han estado traducidos por necesidad a otros sistemas a través de la historia del cine y recientemente han incluido también tecnologías digitales. *El cine es algo inherentemente transicional.*<sup>203</sup>

Cuando observamos una imagen en movimiento no sólo estamos contemplando ciento veinte años de trabajo y experimentación técnica aplicadas al medio de impresión y proyección fotosensible y digital con movimiento y en ocasiones con sonido<sup>204</sup>. Sino también volúmenes incuantificables —y por tanto huérfanos— de duplicaciones y transferencias previas que han

---

<sup>203</sup> Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass de GIOVANNA FOSSATI». Las cursivas son mías.

<sup>204</sup> Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass».

desplazado sus fronteras materiales y técnicas y cuya reproducción permitió su preservación y visibilidad actual. La historia de la imagen en movimiento es un cúmulo de derivas tecnológicas que se han ido apilando y relacionando entre ellas, *agenciando* los soportes analógicos con los digitales, los obsoletos con los de última generación; lo histórico con lo contemporáneo.

La reproducción permite la emergencia y conservación de las imágenes en movimiento como acontecimientos singulares y reproductivos. Su autenticidad reside en su actualidad material, en su efectuación física. Para establecer un comparativo, si habláramos de un texto diría que su *verdad* no reside en su escritura —debido a las fisuras de su carácter instituyente que ya expliqué en el capítulo anterior—, sino en el hecho de que *exista* como impresión de un lenguaje determinado, no importa cuál sea ni lo que diga, o aún si no dijera nada. La materialidad de las imágenes determina su contenido fotográfico, del cual derivan los análisis, comentarios o lecturas posteriores que le asignan al cine valores y significados estéticos o sociológicos. Estos estudios e interpretaciones pueden imponer una significación histórica o cultural, aunque la materialidad *per se* puede no referir algo. Siguiendo las tesis del teórico de los medios Friedrich Kittler:

las materialidades de la comunicación son un enigma moderno, posiblemente incluso son lo moderno. Preguntar por ellas sólo tiene sentido cuando han quedado claras dos cosas: en primer lugar, que no hay ningún sentido que carezca de portador físico, como los filósofos y los hermenéuticos han buscado siempre entre líneas. En segundo lugar, no hay ninguna materialidad que en sí misma sea información y pueda producir comunicación.<sup>205</sup>

Las imágenes en movimiento son históricas porque son tránsitos que conllevan información y residuos materiales de sus predecesores. Su materialidad por sí sola constituye un *acontecimiento reproductivo* que establece genealogías con sus productores-reproductores, sus evidencias, sus eventos, lugares, procesos y coyunturas propias. Sus historias pueden cruzarse

---

<sup>205</sup> Friedrich A. Kittler, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, trad. de Ana Tamarit Amieva (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 186.

con la Historia del cine —o con cualquier subgénero de la historiografía— y a pesar de ello pueden no estar urdidas por esta. Pues, de acuerdo a Kittler, “los medios se cruzan entre sí en el tiempo, *que ya no es historia*”.<sup>206</sup> Las imágenes en movimiento pueden liberarse del complejo referencial y literario que las liga al discurso histórico y existir siendo ellas mismas y no como prueba de otra cosa, tal como apunta el archivista Ray Edmondson:

el archivo audiovisual, en cambio, se encuentra en una posición en la que puede considerar el hipotético programa [de televisión] *en sí mismo y no como aspecto de otra cosa*. Por lo tanto, *puede que no lo considere fundamentalmente información, o documento histórico, o arte, o registro de una organización; puede considerarlo programa de televisión que es todas esas cosas, y más, al mismo tiempo y dejar que ese hecho determine sus métodos y servicios*. El carácter de los medios audiovisuales y sus productos son el punto de referencia primordial de los archivos audiovisuales, igual que, hace siglos, el carácter del libro impreso, como fenómeno, fue el punto de referencia primordial de las bibliotecas tal y como las conocemos.<sup>207</sup>

Las especificidades técnicas de la imagen en movimiento hacen que el “archivo” fílmico anule “los conceptos archivológicos de *registro, orden original y respeto de los fondos* [ya que] pueden resultar restrictivos en el caso de los archivos audiovisuales y no ser siempre pertinentes para sus necesidades.”<sup>208</sup> Edmondson describe de la siguiente manera una de las contradicciones que constriñen a los archivos fílmicos y audiovisuales o cualquier complejo de almacenamiento y depósito de imágenes en movimiento:

como es lógico y válido, los archivos audiovisuales aplican métodos y principios de adquisición, gestión de fondos, documentación y prestación de servicios dimanantes de la naturaleza de los medios audiovisuales y de su contexto material, estético y jurídico. Por lo tanto, pueden ser distintos, en grado o en esencia, de los planteamientos que se siguen en otras profesiones consagradas a la recopilación de documentos, afirmación que puede parecer evidente, si bien el hecho de que los archivos audiovisuales hayan surgido a partir de esas profesiones hace que, por analogía *automática*, se hayan

---

<sup>206</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. de Geoffrey Winthrop-Young y Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), 115. Las cursivas son mías.

<sup>207</sup> Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Paris: UNESCO, 2004), 41. Las cursivas son mías.

<sup>208</sup> Edmondson, *Filosofía y principios*, 40. Las cursivas son de Edmondson.

aplicado sus distintos supuestos (a veces mutuamente incompatibles) a la práctica de los archivos audiovisuales.<sup>209</sup>

Como he mencionado, los archivos fílmicos son fundamentalmente depósitos de colecciones provenientes de diversas fuentes, entidades o individuos externos a la propia institucionalidad del archivo. La mayoría de estas colecciones se conformaron a partir de *stock* o una serie de lotes de imágenes en movimiento depositadas en formatos analógicos o magnéticos y digitales que no fueron producidos por el propio archivo o por una entidad previa que posteriormente estableciera su acervo. Al igual que los primeros archivos de Estados Unidos y Europa, la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional han conformado sus colecciones a partir de numerosos y diversos materiales, tanto nacionales como internacionales y de tipos, géneros y formatos distintos que la Universidad Nacional Autónoma de México y el Estado no

---

<sup>209</sup> Edmondson, *Filosofía y principios*, 44. Las cursivas son de Edmondson.

produjeron.<sup>210</sup> *Strictu sensu* ni la Fimoteca de la UNAM ni la Cineteca Nacional son archivos, como muchos otros acervos fílmicos alrededor del mundo creados a partir de colecciones de imágenes con movimiento de procedencia diversa o incluso de impresiones sueltas que no pertenecen a ningún conjunto específico, menos aún a la presunta institucionalidad de su archivo.

Raymond Borde advierte que desde sus orígenes los archivos fílmicos han forzado su configuración para acercarse a los estatus archivísticos académicos con el objetivo de defenderse al mismo tiempo que se someten al patrimonialismo rentista y la legislación de derechos autor.<sup>211</sup> “El cine como un original” es un planteamiento formulado por Giovanna

---

<sup>210</sup> La Fimoteca de la UNAM fue fundada por Manuel González Casanova en 1960 en un contexto de proliferación de cineclubes dentro y fuera de la propia Universidad Nacional cuyo *impulso cinefílico* motivó el rescate, la preservación, el estudio y la difusión del patrimonio cinematográfico nacional e internacional. Tal empresa no sólo contempló la creación de un acervo fílmico sino todo un amplio proyecto que incluyó un programa editorial dedicado a la crítica y a la historia del cine, exhibiciones en distintos recintos de la UNAM, una serie de conferencias impartidas por personajes relevantes de la escena cinematográfica y literaria del momento como José Revueltas, Walter Reuter, Alejandro Galindo entre otros. Estas conferencias fueron conocidas como las 50 lecciones de cine que dieron pie a la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos -hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas- en 1963, siendo la más antigua de Latinoamérica. El CUEC y en menor medida la Fimoteca producirían un significativo corpus fílmico dentro de la filmografía de nuestro país. Sobra decir que a partir de entonces la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas no ha dejado de aportar cuadros a la industria del cine nacional e internacional. Rafael Aviña, *Fimoteca UNAM: 50 años* (México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Fimoteca UNAM, 2010) 21-25, 62-65, 108-151; «Fimoteca UNAM: historia y cultura de México», *Dirección General de Comunicación Social*, consultado el 5 de mayo de 2019): [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017\\_497.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017_497.html).

Por otro lado la Cineteca Nacional fue fundada en 1974 en unos terrenos aledaños a los Estudios Churubusco como parte del Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica que el presidente Luis Echeverría inició en 1971. Este plan consistió en la adquisición de una cadena de salas para la exhibición, el desarrollo de la producción por medio los Estudios Churubusco, la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y la Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores (CONACITE), el financiamiento a través del Banco Cinematográfico, la entrega de reconocimientos a los miembros de la industria mediante el Ariel, otorgado por la reinaugurada Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica dedicado a la enseñanza del cine. Sergio Raúl López, “Enriquecer y oxigenar”, *Cine Toma*, n. 18 (septiembre-octubre 2011): 28. La palabra Cineteca proviene del italiano, a diferencia de cinemateca que viene del francés y fimoteca del inglés. Raymond Borde apunta que anterior a estos dos proyectos en 1936 Lázaro Cárdenas fundó la Fimoteca Nacional que estuvo a cargo de la actriz Elena Sánchez Valenzuela. Este proyecto no sobrevivió tras la salida de Cárdenas de la presidencia. Raymond Borde, *Los archivos cinematográficos*, 64.

<sup>211</sup> Raymond Borde, *Los archivos cinematográficos*, 68.

Fossati que configura las prácticas convencionales de acopio y resguardo de imágenes en movimiento de los archivos fílmicos, y que a mi parecer, ilustra su aspiración hacia lo arcóntico.

Este enfoque

define al artefacto histórico del cine como el transportador de la autenticidad de una película una vez que entra al archivo cinematográfico. [...] también puede argumentarse que cada copia de una película adquiere de hecho autenticidad ya que es un signo subsecuente en la línea de vida de una película.<sup>212</sup>

Esto quiere decir que cada película que asimila el archivo se considerada como un original, aunque muy posiblemente sea una duplicación posterior al *master*. Para los archivos fílmicos que suscriben este enfoque la genealogía reproductiva de una imagen en movimiento va creando originales mientras se desplaza.

Como los archivos no pueden integrar todo este historial de duplicaciones, cuando lo atraviesan en un punto determinado confieren a dicha copia un estatus de documento, de original, de testimonio definitivo de su continuidad reproductiva. La autenticidad impuesta por el archivo a una obra o material implica su confinación, y por tanto, se produce una contradicción entre la contención arcóntica y la reproductibilidad de las imágenes. En ello reside la principal problemática de los archivos fílmicos, tal como observa Fossati:

El marco de una película como un original podría llevar a prácticas de archivo opuestas. Por un lado el artefacto original, la película original, podría ser considerada tan preciada que se haría algo inaccesible. Por otro lado el acceso al artefacto original podría ser considerado como una experiencia irreemplazable y por ello ser garantizada u otorgada con acceso total con la consecuencia de que su deterioro sería más rápido. En realidad la mayoría de los archivos actualmente tienen una política que está en el medio de estos dos extremos.<sup>213</sup>

La mayoría de los acervos fílmicos se inclinan por la protección y reclusión de la copia "original" analógica o nativa digital. Esta contención es un cortafuegos que no sólo protege a las imágenes del desgaste por el acceso público, sino también a los acervos de la piratería y de las

---

<sup>212</sup> Instituto de Artes UNSAM, "Masterclass de GIOVANNA FOSSATI".

<sup>213</sup> Instituto de Artes UNSAM, "Masterclass".



reproducciones no autorizadas por la legislación de derechos de autor, con lo cual los archivos sellan su subordinación al patrimonialismo rentista. Las imágenes en movimiento como la música pueden generar una renta para sus propietarios después de su vida comercial, con un margen monetario mucho mayor al de la literatura. Entre otras cosas porque existe la célebre figura de la cita. Toda la literatura se puede citar sin necesidad de una autorización por parte de su autor.

De hecho, el discurso histórico y otros tipos de la literatura de no ficción fincan su cientificidad y su academicismo en los aparatos críticos, y no se ven en la necesidad de localizar al autor de sus fuentes para pedirle de manera personal o por medio de un salvoconducto su autorización. Mientras no se incurra en el plagio, un texto puede ser tomado por una o varias de sus partes, y ser incluido en uno nuevo como apoyatura, referencia o contraste. También existe la paráfrasis como forma de alusión indirecta de las ideas de un autor, lo que ayuda y anima aún más la citación —o *reproducción gratuita*— de una variedad de autores casi infinita dentro de los textos.

En cambio, ninguna imagen en movimiento y archivo de audio pueden ser *citados* dentro de un nuevo producto sin la autorización de su autor o propietario. Las inclusiones de materiales previamente levantados en nuevas producciones precisan del visto bueno del autor y del pago por los derechos de su reproducción, cuyo valor es determinado por los minutos que se requieren de dicha imagen de archivo. Sería como pagarle al autor por cada palabra que se tome de su escrito. Cada minuto de las imágenes de archivo suele valer no menos de algunos miles de pesos, dependiendo de los propios archivos —públicos y privados— y de los propietarios de las imágenes que pueden establecer a su conveniencia los importes de duplicación. En consecuencia, si una imagen ingresa en un archivo es muy difícil que vuelva a ver la luz, porque los costes de reproducción suelen ser elevados en el caso de que el archivo

cuenta o conozca a los autores de las imágenes y estos decidan negociar con quien desee su material.

En la mayoría de los casos el paradero de los autores de los materiales que se preservan suele ser desconocido para los archivos, debido a que en tanto colecciones, infringen los principios de procedencia y orden original. La única forma de acceder a las impresiones que resguarda un archivo es por medio de un deslinde de responsabilidades legales que compromete a los usuarios a encontrar a los propietarios del material que está obteniendo. Es complicado que este tipo de licencias se den, lo común es que las imágenes nunca escapen de su encierro en los archivos.<sup>214</sup> *Por eso las imágenes son huérfanas y están confinadas dentro del aparato arcóntico de la colección audiovisual.* Al parecer las colecciones audiovisuales han tomado del aparato arcóntico únicamente su carácter contencioso y autoritario. Paradójicamente, al integrarse a colecciones, las imágenes anulan o invierten cualquier posible valor archivístico.

### **3.2. El orfanato**

El enfoque del “cine como un original” que formula Fossati deja entrever las contradicciones del “archivo” cinematográfico, que se concentran en la disyunción *reproducción versus contención*. Para que se cumpla el mandato arcóntico y académico de preservación al que aspiran y al mismo tiempo quebrantan, los archivos fílmicos alrededor del mundo tendrían que ser

---

<sup>214</sup> En el más reciente de los proyectos en el que colaboré, no pude acceder a unas imágenes que había solicitado a un importante archivo fílmico de la Ciudad de México. El personal del archivo extravió los materiales y tuvieron problemas con la autorización de reproducción que los propietarios les habían entregado. Tampoco me permitieron ponerme en contacto directamente con los dueños. Puede que hayan extraviado su paradero y hayan convertido metraje previamente identificado en huérfano dentro del propio archivo. En otro proyecto, otro archivo institucional muy importante no permitió la reproducción de unas imágenes que pertenecían a su acervo porque no conocían sus propietarios, a pesar de que desde hace casi 30 años ellos han reproducido ese material mediante una serie de documentales que produjeron.

extensiones de los centros de producción local. Por ejemplo los estudios cinematográficos deberían de contar con archivos que resguarden su documentación y su *stock* siguiendo los principios de procedencia o producción, así como el orden original conferido por los mismos realizadores, que consecuentemente los archivistas tendrían que respetar. En ese sentido, puede que los acervos que más se acerquen al estatuto de preservación tradicional sean las video-filmotecas de los canales de televisión, las cuales conservan una sección que denominan de *tráfico*, en la que se almacenan las imágenes que la televisora ha producido a lo largo de su existencia. Sin embargo también cuentan con una gran variedad de *stock* copiado, recortado y reeditado proveniente de otras fuentes que desconocen y que utilizan y reutilizan aunque no se tengan los derechos de propiedad y reproducción. El concepto de originalidad en el contexto de la preservación de imágenes en movimiento es una aspiración o un simulacro. Ya que las prácticas de transferencia constante agencian objetos híbridos y conjuntamente relacionan una serie de formatos y tecnologías arcaicas y obsoletas con otras nuevas y más avanzadas.

Ninguna política o praxis de archivo puede evadir el mercado. La aspiración arcóntica de los archivos fílmicos, ya sean colecciones públicas o particulares, museos o filmotecas, siempre será limitada por la legislación de derechos de autor y obedecerá inescrutable al patrimonialismo rentista. Para Borde el productor cinematográfico es el primer propietario de una impresión pues aporta el capital necesario para el rodaje de un conjunto de imágenes en movimiento que devendrán en película u obra, además de cubrir los sueldos de todo el equipo que integran la filmación como el director, guionista, fotógrafo, actores, sonidista, asistentes, etcétera. Al financiar una película el productor desplaza al director y al guionista como autores y se hace de los derechos de distribución y exhibición actuales y a perpetuidad, o hasta que los

delegue, transfiera o venda a otro individuo para que la renta que generan las imágenes en movimiento no se pierda, evitando así que entren en el dominio público.<sup>215</sup>

Por tal motivo, Borde llama “derechohabiente” al productor o al propietario de los derechos de reproducción. Esta figura goza de una prerrogativa emanada de otras personas, en este caso, de quienes en su momento crearon una serie de imágenes y posteriormente las conservaron o coleccionaron para que pudieran ser explotadas comercialmente. El derechohabiente

dispone de un poder absoluto sobre el material —negativos, copia lavender [telilla para duplicado de positivos de una impresión]— que ilustra su derecho, sean cual sean su procedencia, sus poseedores o su financiación. Puede exigir de un archivo cinematográfico la entrega de un film que ésta [sic] a salvado de la descomposición, *puede procesar a los coleccionistas. Puede destruir sus propios films hasta el último metro de película y nadie puede impedirselo, ni el director, ni los historiadores, ni siquiera el Estado.*<sup>216</sup>

El paradigma del coleccionismo y preservación de las imágenes en movimiento cobró relevancia comercial cuando el *derechohabiente* se dio cuenta que el ciclo comercial del cine no terminaba con su exhibición en salas, ya que las impresiones podían asegurar un excedente mientras pudieran ser reproducidas en un nuevo soporte. Para ello se tenía que asegurar su conservación. El archivo fílmico emergió como un modelo de negocio que le permitía al derechohabiente recuperar y acrecentar la ganancia que había obtenido al exhibir una serie de imágenes agrupadas en una película tantas veces como fuera duplicada y reutilizada posteriormente, revender esos derechos de reproducción o transferirlos a otras personas para que en el futuro siguieran recibiendo las regalías por su explotación. La tarea del archivo fílmico fue y ha sido la de garantizar la supervivencia en el estado más óptimo de una copia para así asegurar su renta. Quizá por esto el patrimonialismo rentista y la legislación de derechos de

---

<sup>215</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 11-12.

<sup>216</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 12. Las cursivas son mías.

autor han defendido la extensión del copyright, en razón del peligro para la propiedad intelectual que representa el dominio público y la liberación de obras huérfanas.

Ray Edmondson y Raymond Borde afirman que el giro comercial del archivo fílmico se dio durante la transición del nitrato al triacetato como soportes a mediados del siglo XX. El acetato resultó ser más estable que la película inflamable de nitrocelulosa que se había utilizado desde finales del siglo XIX —tal como ahora está ocurriendo con el tránsito del cine analógico al digital.<sup>217</sup> Esto acrecentó la preocupación por el rescate de las imágenes en movimiento que había iniciado desde la década de 1930. Edmondson describe la importancia que tuvo este tránsito para la consolidación del estatuto comercial de los archivos fílmicos:

fue esta acción tenaz de los archivos audiovisuales [tránsito de soportes y rescate de materiales impresos sobre nitrato], a menudo enfrentados a la indiferencia e inclusive a la oposición abierta, de los productores cinematográficos, de televisión y de discos, *temerosos de que su material protegido por derecho de autor pasara a ser custodiado por otros, lo que en última instancia llevó a que los productores obtuvieran unos ingresos inesperados*, a partir del momento en que las cadenas de televisión, primero, y los distribuidores de grabaciones de audio y de video con fines de consumo, después, comenzaron a explotar la riqueza de los archivos cinematográficos y sonoros del mundo, demostrando en la práctica *que la conservación de los materiales audiovisuales tenía una justificación económica.*<sup>218</sup>

El coleccionismo de las imágenes en movimiento es una especie de mercantilización de su etapa residual o postrera, tras la jubilación de su ciclo comercial. El archivo fílmico permite que la “basura celuloideal”<sup>219</sup> que en ocasiones deviene “película” u obra (deriva de una serie previa de imágenes en movimiento montadas, recortadas y proyectadas innumerables veces en sucesivos formatos) pueda generar una renta. Lo que distingue a un archivo de un depósito de desechos industriales es que el primero garantizará más réditos a los derechohabientes por sus detritos

---

<sup>217</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 14-15; Edmondson, *Filosofía y principios*, 31.

<sup>218</sup> Edmondson, “Filosofía y principios”, 31-32. Las cursivas son mías.

<sup>219</sup> Jorge Ayala Blanco «Cien años de cine: un antihomenaje», *F.I.L.M.E.*, consultado el 18 de enero de 2017, [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=417](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=417).

audiovisuales empleando todos sus esfuerzos en la conservación de las impresiones residuales. Además, el archivo fijará la localización de tales detritos, los confinará, limitará su visionado y duplicación públicas, los ordenará y clasificará dentro de “colecciones cerradas y o abiertas”.<sup>220</sup> El archivo les conferirá un aura histórica-patrimonial que desactivará su función técnica y condición reproducible para dar paso a su contemplación, memorización y a la desmovilización que infunde cualquier objeto de culto dentro de una colección.<sup>221</sup> Aunque el archivo-colección suscriba la noble encomienda de “preservar para programar”.<sup>222</sup>

Para Borde la verdadera motivación del derechohabiente es la de no perder el control de la propiedad y la ganancia que genera una imagen. Como menciona Giovanna Fossati, la imagen en movimiento es fundamentalmente un tránsito constante entre formatos antiguos y contemporáneos, una deriva tecnológica en movimiento. En cambio, la propiedad intelectual y el derecho de explotación que un derechohabiente detenta sobre una copia no son transitorios. Por ello la orfandad es un hueco legal. Al parecer *la propiedad debe ser abolida* para que el coleccionismo y la preservación vislumbren otras posibilidades más allá del almacenamiento con fines de lucro y la reclusión. Borde indica:

pero la verdadera motivación es el peligro de la explotación clandestina y de la piratería. El derechohabiente reacciona como un propietario voraz y suicida. Quiere conservar hasta el final el control de los soportes de un derecho inmaterial, aún a cambio de hacer pasar ese control por la desaparición de los soportes mismos. Hay algo de neurosis en esta conducta, pero la legislación la anima y toda la dialéctica producción—destrucción se basa, desde hace tres cuartos de siglo, en la asimilación del film a una mercancía y en el poder absoluto del comerciante.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Fernández y Tosini, “Diálogos sobre patrimonio audiovisual”, 33.

<sup>221</sup> Baudrillard, *El sistema*, 97.

<sup>222</sup> Fernández y Tosini, “Diálogos”.

<sup>223</sup> Borde, *Los archivos cinematográficos*, 17.

Hasta el surgimiento de los primeros archivos fílmicos e incluso después, miles de imágenes en movimiento fueron desechadas, recicladas o revendidas como residuos industriales, desaparecidas por la falta de una adecuada conservación o destruidas de manera deliberada por sus autores o propietarios. En tiempos recientes el paradigma digital —y la institución archivística, debo decir— no ha podido contener lo que parece ser el ritmo implacable de la iconoclasía. Al respecto, Paolo Cherchi explica lo siguiente:

se estima que en el año 1999 se produjeron alrededor de quinientos millones de horas de visión de imágenes en movimiento, el doble que justo una década antes. Si esta tasa de crecimiento se mantiene, en el 2006 se rodarán tres mil millones de horas, y seis mil millones en el 2011. Y en el 2025 habrá como cien mil millones de horas de esas imágenes por verse. En 1895, la cifra estaba justo por encima de los cuarenta minutos, y la mayor parte se conservan hoy. La conclusión es clara. Mil quinientos millones de horas ya desbordan en mucho la capacidad de un solo ser humano: significan más de 171.000 años de visión de películas en un año calendárico. Algunos señalarán que una gran parte de esa cifra corresponde a cámaras de video de vigilancia de bancos y aparcamientos, pero yo no lo haré. Con o sin filmaciones de seguridad, *el número global de imágenes en movimiento que hoy preservamos es infinitesimal comparado con el grueso de la producción comercial. [...] Si tantas de esas imágenes van y vienen sin que ni siquiera tengamos noticia de ellas, ¿puede haber modo de que nos hagamos una idea de qué herencia cultural constituyen?*<sup>224</sup>

Cherchi sugiere denominar al archivo fílmico un *orfanato*.<sup>225</sup> Porque cada duplicación es huérfana, ya sea por el abandono deliberado o principalmente porque es producto de una reproducción previa cuyo padre-reproductor nunca será conocido o identificado.<sup>226</sup> En los términos de Derrida, este *orfanato* sería también un *anarchivo*. No porque las colecciones fílmicas sean entes críticos y alternativos de la preservación, sino porque *desconocen los principios de la archivación misma*. Esto provoca el desorden y la falta de consignación de sus ítems. Por lo tanto, dentro del archivo fílmico las imágenes son huérfanas, han perdido su valor instituyente como documentos, y cualquier poder o autoridad arcóntica puede vulnerarse.

---

<sup>224</sup> Cherchi, *La muerte del cine*, 111-112. Las cursivas son mías.

<sup>225</sup> Cherchi, «What is an Orphan Film?».

<sup>226</sup> Cherchi, «What is an Orphan Film?»

La categoría de *obra huérfana* es útil para el patrimonialismo rentista porque así evita la reproducción gratuita de cualquier tipo de imagen, sonido y en menor medida texto. Para ello el archivo le sirve como orfanato, censor, clasificador y vigilante de la reproducción de los objetos —que los propios acervos convierten en huérfanos. El derechohabiente al que se refiere Borde no es un ente creador, es alguien que especula con la riqueza ajena. La preservación para el futuro y su *promesa de memoria* son los empaques culturales del carácter lucrativo del patrimonialismo rentista. El *arconte-coleccionista* y el *derechohabiente* son dos figuras prototípicas del *crony capitalism cultural*.

### **3.3 El dispositivo y los discursos del coleccionismo**

La diferencia sustancial entre un archivo y una colección es que las colecciones se configuran a partir de objetos variados y de distintos orígenes agrupados bajo los criterios subjetivos del coleccionista. A diferencia del archivo, que se concentra en resguardar una serie específica y cerrada de corpus documentales, originales y con un origen común y bien establecido. Hasta ahora me he centrado en describir cómo es que los archivos fílmicos eluden o quebrantan su propio estatuto archivístico, que provoca entre otras cosas su *anarchivismo* y la orfandad de las imágenes en movimiento. Sin embargo, es importante señalar que su carácter como colecciones las dota de una serie de herramientas que los archivos no tienen. Estos recursos son la programación o la curaduría y el comisariado audiovisuales. Los archivos fílmicos funcionan, como toda colección, a partir de los intereses de los coleccionistas y curadores. Los coleccionistas junto con los curadores y comisarios establecen los materiales que se adquieren así como los temas y la configuración de estos ítems dentro de la colección. Estas adquisiciones se ciñen a los presupuestos de cada archivo. La práctica archivadora de las imágenes en



movimiento es esencialmente una práctica de coleccionismo institucional. Es posible que el funcionamiento de un archivo fílmico sea más parecido al de un museo que al de un acervo histórico-documental.

Jean Baudrillard señala que el coleccionismo abstrae los objetos asignándoles una carga sentimental y simbólica separada de su función técnica. En consecuencia sólo pueden ser definidos por el coleccionista. Se vuelven subjetivos, a diferencia del documento que remite a la objetivación y autenticación de la historia, y a la máquina, que conserva su funcionamiento técnico y su estatuto social.<sup>227</sup> El coleccionista fílmico es un cinéfilo. Se apasiona por la obra de un realizador, los temas de cierta cinematografía o la peculiar materialidad de las imágenes en movimiento. Son estas motivaciones las que han configurado al archivo fílmico desde sus inicios. Por tanto son dispositivos que remiten a la subjetividad de su coleccionista-fundador (su *ἀρχή* y su verdadero *ἄρχων*) y no entidades concluyentes de la historia.

Baudrillard apunta que “la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el termino final es la persona del coleccionador.”<sup>228</sup> De ahí que la colección sea el espejo del coleccionista, tal como el archivo pretende ser el definitivo espejo de la historia. Aunque el discurso de la colección “emerge hacia la cultura”, sus temas desembocan en el coleccionista.<sup>229</sup>

Baudrillard añade:

el profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino *por el hecho de que la organización de la colección misma sustituye el tiempo.*<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Baudrillard, *El sistema*, 97-98.

<sup>228</sup> Baudrillard, *El sistema*, 103.

<sup>229</sup> Baudrillard, *El sistema*, 118.

<sup>230</sup> Baudrillard, *El sistema*, 109. Las cursivas son de Baudrillard.

La disposición de la colección manifiesta un control material del tiempo. A través de la elección, el acopio y el orden de objetos diferenciados se dirige el retorno o el reinicio de un ciclo existencial que se mueve entre "el nacimiento y la muerte."<sup>231</sup> A diferencia de la configuración cerrada y acumulativa del archivo que reúne ítems originales: *corpus* documentales idénticos al *cuerpo* que los produjo, cuyo almacenamiento se encuentra "a mitad de camino entre la introyección oral y la retención anal".<sup>232</sup>

Por eso los archivos documentales son dispositivos disciplinarios que remiten al orden objetivo y a la autoridad instituyente del poder arcóntico. Mediante una serie de herramientas disciplinarias como la enseñanza de la historia y la narrativa oficial el archivo concluyente y el discurso científico de la historia nos imponen una narrativa e identidad unilaterales del pasado. Este proceso es definido por Giorgio Agamben como "asubjetivación", y es emplazado por los dispositivos disciplinarios en tanto "máquinas de gobierno".<sup>233</sup> El dispositivo arcóntico y el discurso histórico son "máquinas de gobierno" que someten los *corpus* documentales. El *sujeto histórico* es otro "cuerpo dócil pero libre",<sup>234</sup> conmemorativo, efemérico, nemotécnico, patrimonialista y ocasionalmente nacionalista.

Los archivos filmicos en tanto series constituidas por objetos diferenciados son dispositivos que remiten a un tipo de subjetivación cinefílica, muy distinta a la objetividad del archivo y de la historia. No obstante, tal como sugiere Baudrillard la colección es siempre "un proceso limitado, recurrente; su material mismo, los objetos, es demasiado concreto,

---

<sup>231</sup> Baudrillard, *El sistema*, 109.

<sup>232</sup> Baudrillard, *El sistema*, 118.

<sup>233</sup> Giorgio Agamben, "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, n. 73 (mayo-agosto de 2011): 261.

<sup>234</sup> Agamben, "¿Qué es un dispositivo?", 261.

demasiado discontinuo para que pueda articularse en una estructura dialéctica real.”<sup>235</sup> Considero que la ventaja que los archivos fílmicos pueden tener frente a otros dispositivos disciplinarios y colecciones reside precisamente en la reproductibilidad de las imágenes en movimiento. Los procesos de montaje y remontaje pueden ser considerados como discursos curatoriales que seleccionan, reúnen, coleccionan, adquieren o *hurtan* y disponen de acuerdo a la subjetividad del realizador una serie de impresiones fotográficas en soportes químicos, magnéticos o digitales. Mientras la programación prolonga este proceso de selección y disposición de colecciones de imágenes en un espacio físico o virtual.

El enfoque del “cine como un dispositivo” es una práctica de preservación que de acuerdo a Giovanna Fossati ocurre en contextos colaborativos y públicos de exhibición.<sup>236</sup> En este enfoque la programación o curaduría son tareas del archivo esenciales así como la presentación de los materiales que se resguardan. Fossati ha definido un planteamiento complementario al enfoque anterior, el del “cine como performance”. Este es un tratamiento reciente de preservación fílmica que convierte la exhibición en un evento único y efímero, y a la proyección de imágenes en un performance.<sup>237</sup>

Me parece que el principal obstáculo que los archivos fílmicos tienen para desarrollarse plenamente como dispositivos no disciplinarios es el patrimonialismo rentista. Pues como ya he descrito, su carácter arcóntico ha sido vulnerado desde que se conformaron como colecciones, ya sean de carácter institucional o privado. Además la curaduría y la programación son herramientas igual de importantes que la preservación. En primer lugar porque son discursos suplementarios del coleccionismo, por lo tanto afirman el carácter subjetivamente de los

---

<sup>235</sup> Baudrillard, *El sistema*, 121.

<sup>236</sup> Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass».

<sup>237</sup> Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass».

archivos fílmicos que anula el poder arcóntico. En segundo lugar porque las imágenes son esencialmente objetos creados para la exhibición, el montaje y la apropiación, a diferencia de los documentos o inclusive de las obras de arte —autorales, únicas y originales. Tal vez el archivo fílmico en tanto dispositivo es un tipo de colección cuya estructura puede ser *dialéctica*.<sup>238</sup> Es decir ilimitada, nómada, con recursos siempre variables y dispuestos a partir no sólo de una subjetividad cinefílica, sino de una *subjetividad reproductiva*, como la memoria.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Baudrillard, *El sistema*, 121.

<sup>239</sup> Baudrillard, *El sistema*, 121.

## Coda

*We have not yet seen the most important films of the twentieth century. The German films of the concentration camps, the Soviet films of the gulags (Solzhenitsyn did not think that they were ever shot, but that seems unlikely), the scientific films of the splitting of the atom, the films of the workers who, at the very end of the nineteenth century in Chicago, never left the factory where they worked but were hacked to pieces, like beasts in a slaughterhouse.*

Nicole Brenez, *The Vogel Call*, 2004

*The whole future lies in the unknown—play immediately.*

José Medeles, *The Stoic Drummer*, 2018

Cuando comencé este trabajo tuve dos ideas claras: debía llevar la cuestión legal a un terreno mediático y la autoría tanto como la orfandad sólo podían ser examinados como temas archivísticos. La primera idea arrojó un concepto: el *patrimonialismo rentista*. En el transcurso del análisis medial de la orfandad observé que la legislación de derechos de autor no tiene en cuenta la reproductibilidad, pues analiza elementos únicos y no copias o fragmentos de las obras. Además que su interés real es el de asegurar la renta de los bienes culturales para beneficio de terceros. El patrimonialismo rentista es un concepto que busca explicar este problema. En definitiva, la autoría no es la cuestión más importante dentro de la legislación de derechos de autor, sino la ganancia a través de bienes ajenos para beneficio de las distribuidoras y los intermediarios no productivos.

*La imagen huérfana* es una metáfora que utilicé para referirme a ese conjunto heterogéneo de impresiones audiovisuales o silentes, con orígenes diversos, autores-

reproductores desconocidos y que transitan —o deambulan— en soportes y espacios de exhibición físicos y digitales. No quise referirme al problema de la ausencia del autor tanto como al *anonimato* del acto reproductivo —operativo, automatizado, *impersonal*— de estas impresiones. En contraposición con la dimensión trascendental no sólo del hecho fílmico — autoral, estético, político— sino también del propio suceso histórico —solemne, trascendental, concluyente, probatorio y con una gran carga ideológica. Como mencioné en el primer capítulo, las imágenes en movimiento son huérfanas debido a su reproducción. En tanto medios, sólo pueden ser analizadas en su entorno material, es decir, en el archivo, y es por eso que se encuentran fuera de la narración histórica-legal. Esto resuelve la primera premisa de mi hipótesis.

El archivo es el horizonte de lo real y lo tangible. Ahí se debaten las políticas de la memoria que establecen el derecho a la información, el acceso y la supresión de los *corpus* documentales y las operaciones hermenéuticas que configuran el discurso histórico. Así pues, el cine huérfano surgió como un tópico archivístico, no historiográfico y menos aún de interés para la crítica. Paradójicamente, la orfandad es producto del patrimonialismo rentista y en mayor medida de la práctica *anarchivística* de los archivos y la realización fílmica. En otras palabras, es resultado del montaje y el (re)montaje de las imágenes como procesos de archivación y administración de la orfandad audiovisual. Estas formas de reproducción mediática merman e infringen el poder arcóntico, pero sobretodo, conforman el ciclo infinito de copias *con nombres alfanuméricos sin autor* que nutren el gran archivo-dispositivo audiovisual contemporáneo. Esto resuelve la segunda premisa de mi hipótesis.

Otra cuestión que entendí desde el inicio es que no debía hacer apología de los archivos fílmicos como entes garantes del poder arcóntico, al tiempo que instituciones vanguardistas o heterodoxas de la preservación. Intuí que esta dualidad representaba una gran contradicción

que no podía resolver sino excavando profundo en las raíces de la etimología del archivo. En lugar de seguir “ampliando” el catálogo de nuevas definiciones o atribuciones del archivo (fílmico), tenía que ir a su *ἀρχή*, señalar su definición académica y a partir de ahí problematizarlo. Mi exposición sobre el archivo en tanto dispositivo en realidad fue una arqueología teórica y en menor medida una resignificación.

La fragmentación inherente a las imágenes huérfanas implican un par de cuestiones: la primera tiene que ver con la pérdida del estatus autoral y la consecuente ruptura del cine como objeto cerrado de estudio. El cine como medio debe ser analizado como un ciclo de producción y visualización de unidades alfanuméricas sin autor, administradas por archivistas-reproductores mediante el montaje. Estas unidades son conjuntos de cuadros fotográficos con una extensión medianamente breve, arrojados al cause industrial de duplicación. Son muy parecidas a las vistas del período silente, que eran aspectos de lugares, monumentos o personas aisladas, sin ningún origen, relación o trama común. En este sentido, los géneros cinematográficos podrían ser mejor definidos como variantes de enumeración y redistribución de estas vistas, es decir, como estrategias de archivación o reproducción mediática.

Estos medios son más cercanos a una experiencia poética-sensible del pasado. Entiendo que la escritura, con sus nombres, autores y archivos arcónticos, así como el hecho histórico mismo es un acontecimiento ideológico que tiene que ver también con la idea del *patrimonio como lo masculino*. A contrapelo, las imágenes huérfanas han sido abandonadas por sus padres, están fuera de la escritura de la historia pues han perdido sus nombres, o estos han devenido en códigos alfanuméricos dentro de una serie infinita. Este horizonte *proclive al pasado, pero no urdido por este*, es lo que yo denomino como *historial*. La iconosfera global es una gran colección de colecciones llena de imágenes huérfanas. No es para nada un archivo. A menos que se le considere como un dispositivo que funciona en términos subjetivos y no únicamente

instituyentes, documentales e ideológicos. Los regímenes de enunciación y luminosidad de esta iconosfera probablemente se inclinan hacia lo hauntológico, lo afectivo y lo sensible. Quizá esos regímenes ya no son históricos, sino *historiales*.



## Imágenes

Materiales huérfanos pertenecientes a las colecciones del Eye Filmmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

### *Bits & Pieces Nr. 329*

Director: desconocido | País de producción: Estados Unidos | Año: 1930 [?] | Compañía productora: desconocida | FLM7656 | Jesús devuelve la vida a Lázaro. Fragmento de Cecil B. DeMille, *The King of Kings*, (1927).



### *Bits & Pieces Nr. 303*

Director: desconocido | País de producción: Estados Unidos [?] | Año: 1928 [?] | Compañía productora: desconocida | FLM7653 | Cataratas del Niágara congeladas.

### *Bits & Pieces Nr. 331*

Director: desconocido | País de producción: Estados Unidos | Año: 1934 | Compañía productora: desconocida | FLM7656 | Canción "Call me darling, call me sweetheart, call me dear" con texto para acompañar la imagen.





*Bits & Pieces Nr. 250*

Director: desconocido | País de producción: desconocido | Año: 1925 [?] | Compañía productora: desconocida | FLM7647 | Playa de Biarritz, Francia.

*Bits & Pieces Nr. 327*

Director: desconocido | País de producción: desconocido | Año: ? | Compañía productora: desconocida | FLM7656 | Concierto de Haydn.



*Java (1919)*

Director: desconocido | País de producción: Países Bajos | Año: 1919 | Compañía productora: desconocida | FLM32784 | Reportaje sobre el puerto de Tanjong Priok en Java.

Materiales huérfanos pertenecientes a la colección “Orphan Works” del British Film Institute, Reino Unido.



*Good Strong Coffee*

Director: desconocido | País de producción: Reino Unido | Año: 1968 | Compañía productora: Battey, Barton, Durstine and Osborne Advertising | Anuncio que promociona el café como estimulante.

*Burlesque Queen*

Director: desconocido | País de producción: Reino Unido | Año: 1961 | Compañía productora: desconocida | La corista Tina realiza su espectáculo de *striptease*. Esta vista vívida del *burlesque vintage*, de la variedad que se ve en los bares del sótano en Soho, fue filmada alrededor de 1961.



*George Best (1969)*

Director: Tim Slessor | País de producción: Reino Unido | Año: 1969 | Compañía productora: desconocida | Documental sobre la carrera del futbolista del Manchester United, George Best.



Materiales huérfanos pertenecientes a Prelinger Archives, Estados Unidos.



*Baby's Day at 12 Weeks, A*  
Director: Dr. Arnold Gesell | País de producción: Reino Unido | Año: 1935 | Compañía productora: Yale Clinic of Child Development | Película que muestra el día a día de un bebé de 12 semanas.

*Home Movie: 97325: Family Scenes, 1963*

Director: desconocido | País de producción: Estados Unidos [?] | Año: ca. 1963 | Película casera.



*Brunette*  
Director: desconocido | País de producción: desconocido | Año: desconocido | Compañía productora: desconocida | Película que muestra a una mujer modelando ropa interior.

Material huérfano que se investigó para el documental “Chomsky & Mujica” de Saúl Alvírez, (en postproducción). De autor y propietario desconocidos. Los editores lo sustrajeron de YouTube. El usuario que subió el material afirmó no ser el propietario. Se cree que pertenece al Massachusetts Institute of Technology (MIT), pero esta institución tampoco dijo conocer al autor. El material ha sido eliminado de Youtube.

*What Caused the Vietnam War? (Noam Chomsky)*



Director: Desconocido | País de producción: Estados Unidos [?] | Año: desconocido | Compañía productora: desconocida | Fragmento de un discurso de Noam Chomsky en el Massachusetts Institute of Technology sobre la Guerra de Vietnam.

Materiales huérfanos que se investigaron para el documental *Rita*, de Arturo Díaz Santana (2017). Los materiales se hallaron en Youtube. De autor desconocido. Presumiblemente el propietario es Televisa, pero esta institución no dio certezas sobre el paradero de la copia física y negó tener los derechos de reproducción. Los materiales no fueron incluidos en el documental por su estatus huérfano.

*Música Sin Fronteras Santa Sabina Semblanza*



Director: Desconocido | País de producción: México | Año: desconocido | Compañía productora: Televisa [?] | Reportaje sobre la banda de rock Santa Sabina en el programa *Música sin Fronteras* con Alfonso Teja.





*Santa Sabina-Vacío*

Director: Desconocido | País de producción: México | Año: 1993 [?] | Compañía productora: Televisa [?] | Interpretación de la canción "Vacío" del grupo Santa Sabina en el programa *En vivo con Ricardo Rocha*.

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, traducción de José Esteban Calderón y otros. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Aviña, Rafael. *Filmoteca UNAM: 50 años*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, traducción de Francisco González Aramburo. México: Siglo XXI, 2014.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Borde, Raymond. *Los archivos cinematográficos*, traducción de Ana Montero Bosch. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." En *Cuentos completos*. México: Penguin Random House, 2015.
- Caballero, José Luis. "Apuntes sobre los derechos de autor en la cinematografía." En *Conservación y legislación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación de Difusión Cultural, 2007.
- Castelo Montero, Miguel. *Diccionario comentado de términos financieros ingleses de uso frecuente en español*. España: Netbiblo, Fundación Una Galicia Moderna, 2003.
- Cherchi Usai, Paolo. *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. London: British Film Institute, 1994.
- Cherchi Usai, Paolo. *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el Medievo digital*, traducción de Emili Olcina. Barcelona: Laertes, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía, 2005.
- Cioran, E.M., *Desgarradura*, traducción de Amelia Gamoneda. México: Tusquets, 2016.
- Deleuze, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*, tomo 1, traducción de Pablo Ires y Sebastian Puente. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*, traducción de Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2004.
- Ellis, John y Nick Hall. "INTRODUCTION. What is hands on media history?" En *Hands on Media History: A New Methodology in the Humanities and Social Sciences*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge, 2020.
- Ernst, Wolfgang. "Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?" En *New media, old media: a history and theory reader*, edición de Wendy Hui Kyong Chun y Thomas W. Keenan. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media"; Erkki Huhtamo y Jussi Parikka. "Introduction: An Archaeology of Media Archaeology"; Vivian Sobchack. "Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the



- Past." En *Media archaeology: approaches, applications and implications*, edición de Erkki Huhtamo y Jussi Parikka. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*, traducción de Julia Gise. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.
- Farocki, Hanun, Amanda de la Garza y Cuauhtémoc Medina. *Harun Farocki: visión, producción, opresión*, traducción de Christopher Michael Fraga. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2014.
- Fossati, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, 3ª edición. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, 2ª edición, traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2010.
- Frick, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Haber, Stephen. *Crony Capitalism and Economic Growth in Latinamerica. Theory and Evidence*. Stanford: Hoover Institution Press, 2002.
- Hartog, François. *Evidencia de la historia: lo que ven los historiadores*, traducción de Norma Durán. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Henaro, Sol y Sofía Carrillo Herrerías. "Introducción"; Diana Taylor. "Archivos digitales"; Aimar Arriola. "Contra el extractivismo de archivo: la experiencia del Anarchivo sida"; Voluspa Jarpa. "La forma simbólica del archivo." En *Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento*, coordinación de Sol Henaro y Sofía Carrillo Herrerías. México: Taller de Ediciones Económicas, 2019.
- Houston, Penelope. *Keepers of the frame*. London: British Film Institute, 1994.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*, traducción de Geoffrey Winthrop-Young y Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Kittler Friedrich. *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, traducción de Ana Tamarit Amieva. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Laserna, Roberto. *La trampa del rentismo... y cómo salir de ella*, 3ª edición. La Paz: Fundación Milenio, 2011.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, traducción de Hugo F. Bauza. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lessing, Lawrence. *Cultura libre: cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*, traducción de Antonio Córdoba y Daniel Alvarez Valenzuela. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.
- Lewis, Hunter. *Crony Capitalism in America (2008-2012)*. Edinburg: AC2 Books, 2013.
- Mark Twain's Letters*, edición de Albert Bigelow Paine. Nueva York: Harper & Brothers, 1917.
- Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, edición de Karen L. Ishizuja y Patricia R. Zimmermann. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Nava Murcia, Ricardo. *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Obón, Ramón. *Derecho de autor y cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014.

- Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, edición de Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, 2ª edición, traducción de Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª edición, traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Rossaak, Eivind. "The Archive in Motion: An Introduction"; Kjetil Jakobsen. "Anarchival Society." En *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, edición de Eivind Rossaak. Oslo: National Library of Norway, 2010.
- Sánchez-Escamilla, Antonio. "Formatos de rodaje." En *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, traducción de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Smiers, Joost y Marieke van Schijndel. *Imagine... no copyright*, traducción de Roc Filella Escolà. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*, traducción de Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Vaidhyanathan, Siva. *copyrights y copywrongs: el acenso de la propiedad intelectual y su amenaza a la creatividad*, traducción de María Mercedes Correa. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial; Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2017.
- Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*, traducción de Martha Kovacsics y Álvaro Moreno. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte; Ediciones Uniandes, 2012.

## Artículos

- Ankersmit, Frank. "La experiencia histórica", *Historia y grafía*, n.10 (1998): 209-267.
- Barragán, Óscar y Yebraíl Castañeda Lozano. "Los conceptos de los presocráticos y su relación con la reflexión analítica." *Revista Grafía*, v. 12, n. 2 (julio-diciembre 2015): 135-139.
- Bradrick, Laura N. "copyright—Don't Forget About the Orphans: Look at a (better) Legislative Solution to The Orphans Works Problem." *Western New England Law Review*, n. 2 (2012): 537-578.
- "copyright versus copyleft", *Elephant*, n. 30 (primavera 2017).
- Corbett, Susan. "Orphan Works: the black hole of copyright?" *Competition and Regulation Times*, n. 31 (marzo 2010).
- Dames, K. Matthew. "Beyond Google: The Importance of Orphan Works and Section 108 Reform to Information Professionals." *Searcher*, n. 8 (septiembre 2006); Lydia Pallas Loren. "Abandoning the Orphans."

- Fernández, Itzia y Paolo Tosini. “Diálogos sobre patrimonio audiovisual”; Sergio Raúl López. “Enriquecer y oxigenar.” *Cine Toma*, n. 18 (septiembre-octubre 2011).
- Grosso, Bruno. “Las políticas de la memoria.” *Sociohistórica*, n. 11-22 (2002): 187-198.
- Hispano, Andrés. “Del archivo al anarchivo.” *Cultura/s. Suplemento de La Vanguardia*, n. 343 (enero, 2009).
- Horak, Jan-Christopher. “The strange case of The fall of Jerusalem.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, n. 2 (2005): 26-49.
- Nava Murcia, Ricardo. “El mal de archivo en la escritura de la historia.” *Historia y Grafía*, año 19, n. 38 (enero-junio 2012): 95-126.
- Op den Kamp, Claudy. “Recycled Images: From orphan works to found footage.” *Art Libraries Journal*, v. 41, n. 1(enero 2016): 24-31.
- Ogeron, Devin. “Conference report: Orphans take Manhattan: the 6th Biannual Orphan Film Symposium, March 26-29, 2008, New York City.” *Cinema Journal*, n. 2 (2009): 114-118.
- Pallas Loren, Lydia. “Abandoning the Orphans: An Open Access Approach to Hostage Works.” *Berkeley Technology Law Journal*, n. 3 (2012): 1431-1470.
- Santa Cruz, José Miguel. “Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la ‘muerte del cine’ en el cine contemporáneo.” *AISTHESIS*, n. 55 (2014).
- Solbrig, Heide. “Orphans No More: Definitions, Institutions and Disciplines.” *Journal of Popular Film & Television*, n. 3 (otoño 2009): 98-105.
- Soto, Tzutzumatzin. “El archivo y la promesa de memoria.” *Archivo em cartaz*, año 3, n. 3 (diciembre 2017): 74-83.
- Stegmayer, María. “Sobre las políticas del archivo: preguntas para una discusión,” *Representaciones*, n. 12 (2019): 53-64.
- Streible, Dan, “Moving Image History and the F-Word; or, ‘Digital Film’ Is an Oxymoron.” *Film History*, n. 12 (2013): 227-235.
- Streible, Dan. “The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive.” *Cinema Journal*, n. 3 (primavera 2007): 124-128.
- Streible, Dan. “The State of Orphan Films.” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, n.1 (primavera 2009): XV-XIX.
- Tybberg, Casper. “The Raw Material of Film History.” *Preserve, then Show* (2002): 14-21.

## Recursos digitales

- «ἀρχῆ», «ἡρχων», «ἀρχεῖον». *Diccionario Griego-Español*. Consultado el 20 de agosto de 2019, <http://dge.cchs.csic.es/xdge/ἀρχή>
- Acevedo Gutierrez, Francisco O. «Archivo General de la Nación. Introducción a la organización de archivos.» *Archivo General de la Nación*. Consultado el 6 de septiembre de 2019, <http://www.agn.gob.mx/lineam/agnmodulo4.pdf>
- «A Study of the Current State of American Film Preservation: Volume 1.» *Library of Congress*. Consultado el 19 de octubre de 2017, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/preservation-research/film-preservation-study/current-state-of-american-film-preservation-study/>
- «Archivo». *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Consultado el 22 de julio de 2019, <http://etimologias.dechile.net/?archivo>

«Archivo». *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Consultado el 6 de septiembre de 2019, <https://dle.rae.es/?w=archivo>

«Arqueología de los medios». *Centro de Cultura Digital*. Consultado el 20 de abril de 2020, <https://editorial.centroculturadigital.mx/glosario/arqueologia-de-medios?fbclid=IwAR1yu1AaXRFWZZYe4aVif5Vr2DeE3zQUvT8CWjyMOU4WlVnZ5VBL6VN4sdA>

Ayala Blanco, Jorge. «Cien años de cine: un antihomenaje». *F.I.L.M.E.* Consultado el 15 de marzo de 2020, [http://www.filmemagazine.mx/kardex/show\\_public.php?noticias\\_id=417](http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=417)

Boyle, James. «Access to Orphan Films». Consultado el 17 de marzo de 2020, <https://www.copyright.gov/orphan/comments/OW0596-CPD.pdf>

Cherchi, Paolo. «What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy.» *Universidad de Carolina del Sur*. Consultado el 22 de marzo de 2020, <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>

«Cinemascope», *Diccionario de la Lengua Española*. Consultado el 16 de mayo de 2020, <https://dle.rae.es/cinemascope?m=form>

Cueli, José. «La tragedia: archivo del mal.» *La Jornada*, 8 de febrero de 2018. Consultado el 4 de noviembre de 2019, <https://www.jornada.com.mx/2013/02/08/opinion/a07a1cul>

«Etimologías griegas, prefijos, sufijos y raíces más frecuentes.» Consultado el 7 de septiembre de 2019, <https://clasicasdonjuanmanuel.files.wordpress.com/2012/02/etimologc3ada-lista-de-prefijos-sufijos-y-rac3adces-de-origen-griego-mc3a1s-frecuentes.pdf>

«Euterios [Eutheria]». *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. Consultado el 4 de enero de 2020, <https://dicciomed.usal.es/palabra/euterios>

«Filmoteca UNAM: historia y cultura de México.» *Dirección General de Comunicación Social*. Consultado el 5 de mayo de 2019, [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017\\_497.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017_497.html)

Girondella Mora, Leonardo. «Capitalismo de amigos.» *Contrapeso. Info*. Consultado el 15 de noviembre de 2017, <http://contrapeso.info/2014/capitalismo-de-amigos/>

Hansen, David R. «Orphan Works: Causes of the Problem.» *White Paper*, n. 1 (2011): 1-2. Consultado el 20 de julio de 2017, [https://www.researchgate.net/profile/David\\_Hansen2/publication/224013972\\_Orphan\\_Works\\_Causes\\_of\\_the\\_Problem/links/54d4f1d90cf25013d02a3894/Orphan-Works-Causes-of-the-Problem.pdf](https://www.researchgate.net/profile/David_Hansen2/publication/224013972_Orphan_Works_Causes_of_the_Problem/links/54d4f1d90cf25013d02a3894/Orphan-Works-Causes-of-the-Problem.pdf)

Horak, Jan-Christopher. «Are archives forever?» *UCLA Film & Television Archive*. Consultado el 19 de marzo de 2017, <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2017/04/14/are-archives-forever>

Huhtamo, Erkki. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media.» Consultado el 20 de abril de 2020, <http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/MediaArcheology/HuhtamoArcheologyOfMedia.html>

«Jaquear». *Diccionario de la Lengua Española*. Consultado el 1 de mayo de 2020, <https://dle.rae.es/jaquear#TLHINo8>

«Ley Federal del Derecho de autor.» *Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión*. Consultado el 30 de diciembre de 2017, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122\\_130116.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_130116.pdf)

Lifshitz-Goldberg, Yael. «Orphan Works. WIPO Seminar May 2010, Lecture Summary.» *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Consultado el 1 de septiembre de 2017,

- [http://www.wipo.int/edocs/mdocs/sme/en/wipo\\_smes\\_ge\\_10/wipo\\_smes\\_ge\\_10\\_ref\\_theme11\\_02.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/sme/en/wipo_smes_ge_10/wipo_smes_ge_10_ref_theme11_02.pdf)
- Lomnitz, Claudio. «Por un nuevo patrimonialismo.» *La Jornada*, 4 de septiembre de 2013. Consultado el 8 de abril de 2017, <https://www.jornada.com.mx/2013/09/04/opinion/019a1pol>
- Lukow, Gregory. «The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the ‘Orphan Film’ Metaphor on Contemporary Preservation Practice.» *Universidad de Carolina del Sur*. Consultado el 10 de abril de 2020, <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html>
- Mejía Madrid, Fabrizio. «JEP». *Proceso*. Consultado el 20 de agosto de 2018, <https://www.proceso.com.mx/492159/jep>
- Moller, Natalia. «Entrevista con Siegfried Zielinski.» *La Fuga*. Consultado el 20 de abril de 2020, <http://www.lafuga.cl/entrevista-con-siegfried-zielinski/531>
- «Preguntas frecuentes.» *Instituto Nacional del Derecho de autor*. Consultado el 20 de mayo de 2020, [https://www.indautor.gob.mx/tramites-y-requisitos/registro/obra\\_preguntas.html](https://www.indautor.gob.mx/tramites-y-requisitos/registro/obra_preguntas.html)
- «¿Qué es el derecho de autor?» *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Consultado el 10 de agosto de 2017, <http://www.wipo.int/copyright/es/>
- «¿Qué es la propiedad intelectual?» *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Consultado el 15 de agosto de 2017, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/450/wipo\\_pub\\_450.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/450/wipo_pub_450.pdf)
- «Redefining Film Preservation: A National Plan.» *Library of Congress*. Consultado el 20 de octubre de 2017, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/preservation-research/film-preservation-plan/redefining-film-preservation/>
- Sontang, Susan. «The Decay of Cinema.» *New York Times* (1996). Consultado el 15 de junio de 2020, <https://www.nytimes.com/1996/03/17/magazine/l-the-decay-of-cinema-007358.html>
- Stewart, Jack. «New studies show the huge environmental impact of cloud computing.» *Marketplace*. Consultado el 7 de enero de 2020, <https://www.marketplace.org/2019/06/12/cloud-computing-bad-for-environment/>
- «Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las Disposiciones Legales Vigentes sobre la Materia (aprobado por el Real Decreto legislativo N° 1/1996 de 12 de abril, y modificado hasta la Ley N° 12/2017, de 3 de julio de 2017)». *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Consultado el 20 de agosto de 2017, <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/es/es223es.pdf>
- Theimer, Kate. «Archives in Context and as Context.» *Journal of Digital Humanities*. Consultado el 7 de diciembre de 201, <http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/archives-in-context-and-as-context-by-kate-theimer/>
- Vázquez Ruiz, Wilphen. «Sobre el plagio, de Hélène Maurel-Indart.» *El Presente del Pasado*. Consultado el 2 de septiembre de 2019, <https://elpresentedelpasado.com/2015/11/12/sobre-el-plagio-de-helene-maurel-indart/>
- Viollier, Pablo. «Obras huérfanas: un limbo que no beneficia a nadie.» *Derechos Digitales*. Consultado el 30 de octubre de 2017, <https://www.derechosdigitales.org/10858/obras-huerfanas-un-limbo-que-no-beneficia-a-nadie/>

«What is an orphan film?» *Orphan Film Symposium* Consultado el 21 de febrero de 2020, <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>

### **Video**

Instituto de Artes UNSAM, «Masterclass de GIOVANNA FOSSATI en la UNSAM». Video de Youtube, 01:48:02, publicado el 28 de agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=3Yqe3kaHT2s>

### **Textos no publicados**

Fuentes Carrasco, María de la Paz. "Orphan Films: Definition, Value and the Archive." Tesis de maestría. Universidad de Amsterdam, 2010.

Monreal Ramírez, Jesús Fernando. "Arcontes digitales y artistas re-colectores. Poéticas de archivo en el entorno de las humanidades digitales". Texto inédito.