



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México”

Conservación, preservación, catalogación
y programación del archivo fílmico nacional.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO
DE MAESTRA EN CINE DOCUMENTAL

Presenta

Laura Nalleli Reyes Lara

(NILA GUISS)

Tutor: David Wood (IIE)

Sinodales

Dra. Perla Olivia Rodríguez (IIBI)

Cineasta Reyes Núñez Bercini (CUEC)

Dr. Antonio del Rivero Herrera (CUEC)

Dr. Álvaro Vázquez Mantecón (CUEC)

Ciudad de México, marzo de 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco

*A mi familia por ser
los marineros fieles
de mis travesías.*

A mi tutor.

*A Paolo Tosini
e Itzia Fernández
por abrirme las puertas
a todo un universo de posibilidades
en la preservación fílmica.*

A mis correctores de estilo:

*Silvia Arce
Víctor Nava Marín
Javier Yankelevich
Joel Balcazar Toledano*

A mi familia adoptiva:

*Todos los colegas y amigos que nunca
dejaron de creer en que lo lograría.*

Muchas gracias a mis sinodales y a todos mis colegas: los preservadores fílmicos.

En gran medida este documento está hecho por ustedes.

“Valorización del Patrimonio Cinematográfico en México”

Índice

INTRODUCCIÓN	4
I. La preservación de la memoria fílmica como patrimonio	11
1.1 Las imágenes en movimiento como memoria histórica y patrimonio fílmico	11
1.2 Panorama histórico nacional e internacional de la preservación fílmica	25
1.3 Discusión legal sobre el patrimonio fílmico en México	52
II. La memoria intangible en lo tangible: la película	72
2.1 Principios de preservación y conservación para una concientización sobre los daños en los materiales fílmicos	72
2.2 Almacenamiento de películas y respaldo ético del contenido del soporte	93
2.3 Restauración fílmica, digitalización y exhibición de los acervos	102
III. Evaluación del estado actual de los acervos nacionales, conclusiones y propuestas	121
3.1 Estado actual de los acervos nacionales	121
3.2 Propuesta de un modelo de desarrollo de colecciones aplicado a la preservación fílmica	133
3.3 Arqueología Fílmica Mexicana como modelo para un Plan Nitrato en México	170
3.4 Propuesta de acciones para comenzar un Plan Nitrato en México	179
Conclusiones	187
Bibliografía	190
Fuentes complementarias	202
Anexos	204
Glosario de Daños y Lesiones en Material Fílmico	205
Glosario de Daños de Audio en Material Fílmico	209
Tabla de año del Filme Eastman Kodak	216
Ejemplo de Decoupage	217
Cuestionario de Catalogación Cinematográfica y Audiovisual	228
Carta de Autorización de Uso de Documentos de la Cineteca Nacional	235
DVD Película <i>Dispositio</i> de Nila Guiss	236

INTRODUCCIÓN¹

La preocupación que lleva a escribir este documento se sitúa en una línea delgada, casi intangible, entre la memoria y su registro en formatos fílmicos. Una amplia gama de reflexiones surgen en torno a la preservación de este tipo de memoria, o mejor dicho, memorias. Los registros cinematográficos conforman un vasto panorama de datos que nos ubican en contextos de investigación y reflexión, disyuntivos que también se relacionan con la situación actual de los acervos cinematográficos en México. La realidad es que en nuestro país el material fílmico que ha persistido a través del paso del tiempo hasta el día de hoy, no está siendo preservado de la mejor manera a pesar de que refleja los usos, costumbres y formas de pensar de varias épocas.

El núcleo de nuestro tratado es la preservación del patrimonio fílmico, por lo cual dedicaremos un capítulo entero para analizar las definiciones que giran en torno a esta práctica. El término preservación es un anglicismo que engloba las acciones de conservar, resguardar, catalogar, restaurar y dar acceso a los registros, en este caso, cinematográficos. Por su uso general en la práctica es que el castellano ha adoptado este término. Creemos que es urgente reflexionar sobre la importancia de la preservación de nuestros filmes, pero sobre todo influir en la construcción de soluciones que permitan a estos objetos patrimoniales llegar a las generaciones venideras.

Primero, hay que entender que existe un desinterés sobre lo que les está aconteciendo a los filmes. Quizás para muchos sean objetos desconocidos o aparentemente desprovistos de la importancia que les concede su calidad de patrimonio audiovisual o legado humano. La falta de información sobre el estado de conservación de los acervos fílmicos genera una pérdida total o parcial de estos registros comprendidos entre finales del siglo XIX, todo el siglo XX, y principios el XXI. Este deterioro también implica la pérdida de fuentes históricas sobre personajes y acontecimientos emblemáticos. Se trata de una situación grave pues todo lo anterior es parte de nuestro patrimonio cultural.

Si hablamos de patrimonio cultural ¿por qué entonces persiste la falta de interés por la preservación de este tipo de registros? Es una situación compleja que no tiene respuestas

¹ Parte del texto de esta introducción ya ha sido publicado por la colaboración en la compilación de las Jornadas de Conservación del Museo Reina Sofía en la que se tuvo la invitación de dar una ponencia. *Cf.* Nila Guiss, “Arqueología fílmica mexicana. La praxis artística sobre los restos del celuloide”, Memorias de la 17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Departamento de Conservación y Restauración, Museo Reina Sofía, Ministerio de Cultura y Deporte, España, 2016.

específicas ni cortas. Es resultado de diversas problemáticas que en este trabajo trataremos de contextualizar a través del análisis de preguntas como:

¿Qué es y por qué es importante resguardar nuestro patrimonio cinematográfico?

¿Los registros fílmicos y las películas de ficción son documentos históricos?

¿De qué manera se han formado y consolidado los archivos cinematográficos a través del tiempo, tanto alrededor del mundo como en México?

¿Cómo es que surge una conciencia por la preservación de estos materiales, cómo se lleva a la praxis y cómo se difunde?

¿Por qué las películas pueden ser un patrimonio cultural?

¿En qué punto constituyen un patrimonio cultural intangible y por qué?

¿Qué películas deben ser preservadas y cuáles no?

¿Existen leyes que amparen dichas acciones?

¿Se llevan a cabo y se acompañan de sus respectivos reglamentos?

Quizás la primera pregunta que tengamos que resolver es ¿por qué preocuparnos por el registro de la memoria en material fílmico? Una de las respuestas que analizaremos con detenimiento se deriva de que sabemos que el cine es el registro que más se asemeja a la imaginación humana y a como se relatan los sueños.² A veces la historia pareciera ser parcial pues es contada a partir de un punto de vista, el de aquel que narra o monta esa historia. En cambio, cuando se cuenta la historia a través del registro en imágenes brinda a su espectador u observador diferentes puntos de vista en la diversidad de las memorias de quienes presenciaron un acontecimiento al grado de que fortalecen los procesos de reconstrucción de los hechos. A pesar de que también se cuenta a partir del punto de vista del montador de imágenes, el simple hecho de verlas, permite estar de acuerdo o en desacuerdo con lo que se nos presenta, lo que de alguna manera acerca al espectador a la discusión histórica.

² Existen numerosos textos que fundamentan esta afirmación, recomendamos tres al respecto: Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 271; Juan Pérez M., *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*, Madrid, Morata, 2014, p. 77; Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, 1997, pp. 49-53. Además los siguientes libros construyen esquemáticamente esta noción: Alberto Abruzzese, *La imagen fílmica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; José S. Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992; David Bordwell, *El significado del film, inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.

Otra respuesta a nuestra interrogante, es el poder que el material fílmico posee en tanto que las imágenes en movimiento se asemejan a la forma del pensamiento humano. Permiten hacer vívida la memoria, lo que adquiere un especial valor a diferencia de la historia contada o descrita pues hace menos tangible la reconstrucción de los hechos.³ Aunque una película se trate de una ficción o un montaje de reconstrucción de hechos, este tipo de documentos parecen brindar una visión de cómo la gente de cierta época se veía a sí misma o veía sus posibilidades ante un futuro aún incierto.⁴

A lo largo de documento se pretende profundizar sobre la importancia del cine como patrimonio cultural. Esas imágenes que se ligan a sentimientos y percepciones personales que se acumulan en la memoria y que se convierten en imágenes dialécticas como relámpagos que recorren todo el horizonte del pasado de una sola vez —como ya lo decía Walter Benjamin—:⁵ La hermosa magia de ver algo que fue pero que sigue siendo en una impresión física que además es una verdad atemporal que corresponde a una imagen interpretativa⁶. En ese horizonte histórico nuestros tesoros fílmicos cobran su gran significado.

Los recuerdos, la memoria de la que hablamos, se compara aquí a los arquetipos junguianos, son recuerdos presenciales, son una especie de constructos del inconsciente colectivo, contenidos de la mente más allá de la razón, que se perciben como impresiones compartidas con cada ser humano.⁷ Es a través de esta frontera espacio-tiempo del horizonte de los sucesos: los recuerdos que nos hacen partícipes de una colectividad que el cine nos habla; el cine se apoya en las memorias que compartimos, algunas indudablemente de carácter universal, otras más regionales o familiares.

Muchos de nuestros referentes en comportamientos o soluciones a problemáticas las hemos tomado de películas o de sus personajes. El cine, además de ser un fenómeno psicológico, es un fenómeno sociológico que revela la evolución de la sociedad,⁸ incluso participa en la construcción y representación de la identidad.⁹ El cine se liga en directo con

³ Rosenstone, *op. cit.*, pp. 40-46.

⁴ Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 33-35.

⁵ Walter Benjamin, “2. Nuevas tesis. Nuevas Tesis B” “Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes”, *Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*, Bolívar Echeverría (trad.), Historia Política Social-Movimiento Popular, Archivo Chile, Santiago de Chile, Centro de Historia Manuel Enriquez (CEME), 2003-2008, p.16.

⁶ Diego Gerzovich, “Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamin”, *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2009, p. 1.

⁷ Cfr. Carl Jung, “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo”, *Obra Completa*, vol. 9, parte 1, Madrid, Trotta, 2002.

⁸ Cfr. Carlos Bonfil, *El patrimonio fílmico*, El Patrimonio Nacional de México II. Biblioteca Mexicana, México, Conaculta, 1997, p. 135.

⁹ Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler (coords.), “Introducción: Una coherencia imaginaria: reflexiones desde México sobre el concepto de cine nacional”, *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 22.

los artificios de la actividad humana, las reconstrucciones de sus posibles acciones en el horizonte pasado-presente y futuro en aquello que los expertos definen precisamente como horizonte histórico.

Al exterior de nuestra psique nos valemos de archivos personales y públicos que juegan un papel de depósito de evocaciones para, de cierta forma, liberar de algunas tareas a nuestro cerebro. También como una forma de apoyar a nuestra memoria en un constructo identitario, dedicamos gran parte de nuestra existencia a hacer registros, con la esperanza de que al consultarlos podamos hallar respuestas sobre nuestra razón de estar en el mundo o un sentido profundo de pertenencia, al recordar lo olvidado. Asimismo, llenamos anaqueles y estantes completos de registros de imágenes en movimiento y con suerte, la tecnología para poder observarlas (evocarlas). Hoy en día el ciberespacio está lleno de imágenes en movimiento, flashazos de evocaciones que crecen sin control ni medida y diversifican, por ejemplo en la dirección de la creciente fugacidad, por ejemplo los gifs.

En nuestro presente casi cualquier persona puede llevar a cabo un registro de imágenes en movimiento. Sin embargo, en la época en la que comenzaba el uso del material fílmico estos registros solamente estaban al alcance de algunas minorías, las que pudieron plasmar su punto de vista con respecto a los acontecimientos. Como dato sobre la forma en que se cuenta la historia, los encuadres que podemos apreciar de ese pasado en imágenes parecen estar entonces concebidos a partir de un punto de vista burgués pues era esa clase social la que tenía acceso a la compra de cámaras, rollos y el pago de revelado. Por esta misma razón, hoy en día, pocas veces podemos apreciar diversos encuadres de un mismo acontecimiento. Pero esta discusión es la punta del iceberg de algo que nos resulta más complejo y que es por lo cual escribimos: el cómo, entre otras cosas, esas imágenes, escasas y dispersas, se fueron guardando y recolectando para después de manera súbita y misteriosa (por así decirlo en este momento de introducción) convertirse en acervos.

De lo comentado en el párrafo anterior, lo que realmente nos preocupa y que pudiera ser lo más alarmante, es, como hemos dicho, que existieron muchos más registros de los que hoy en día están disponibles. Muchas imágenes en movimiento se han perdido en la ignorancia de su valor: por descuidos, mal almacenamiento, negligencia o simplemente porque muy pocos fueron almacenados y aquellos que se archivaron de forma deliberada o fortuita ocurrieron sin ningún conocimiento en la materia; o lo que es el peor, estas compilaciones que se convertirían en acervos, se incendiaron.

Ante toda esta ola de brotes de acervos fortuitos o por azares del destino es preciso saber que todo acervo, ya sea fortuito o planificado está constituido por archivos de

artefectos. Los artefactos son precisamente esos objetos que nos ayudan a evocar recuerdos, son una especie de prótesis que ensanchan la memoria¹⁰ y se caracterizan por permanecer en la mente humana como imágenes reconstruidas que producen fuertes impactos emocionales, como si estuvieran esperando guardados hasta ser vistos para causar una emoción. Un ejemplo concreto son todas las imágenes en movimiento que los dirigentes soviéticos utilizaron para crear ideologías y posiciones políticas. Por eso la conservación de archivos para su posterior difusión y uso también adquiere una importancia muy fuerte desde el punto de vista político ya que los impactos emocionales ocurren de manera somática apuntando valores positivos o negativos a cada asociación artefacto-memoria.¹¹

Por todo lo dicho, en términos de memoria, podemos decir que el registro cinematográfico parece ser mucho más poderoso de lo que los libros o fotografías nos dicen acerca de lo ocurrido en un evento. El hecho es que constituye una visión de una época, más que mera ilustración, representa una forma de pensar y concebir dichos hechos, lo cual hace trascendental preservarlos no sólo por su calidad de artefacto sino también como artefacto depositado en el tiempo, en los acontecimientos plasmados de cada década de finales del siglo XIX, todo el siglo XX y lo que lleva del siglo XXI hasta su próxima desaparición y transformación en formato digital.¹²

Éstos y otros puntos debatiremos en el primer capítulo del presente documento. Hablaremos tanto de la argumentación sobre el cine en cuanto patrimonio fílmico, el recuento histórico de la conformación de los acervos, así como también de la discusión legal sobre los archivos y acervos cinematográficos. Cabe hacer mención que los formatos de video y de almacenamiento digitales también enfrentan problemas urgentes de preservación. Sin embargo, nos avocaremos a hablar del patrimonio cinematográfico analógico y su preservación ya que este fenómeno fue el que se consolidó con mucho más fuerza y rigor académico dando lugar al uso de los demás formatos.

Asimismo en el primer capítulo definimos de manera histórica el concepto de película como soporte cinematográfico, junto con el de patrimonio cinematográfico y acervo fílmico. En el segundo capítulo tendremos mayor vigor para definir la película como material de preservación y ahondar en las peculiaridades de la conservación y restauración que conlleva el mantenimiento de este tipo de archivos.

¹⁰ Roger Bartra, *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío (versión ampliada)*, primera edición, España, Editorial Pre-Textos, 2014, p. 192.

¹¹ *Ibidem*, p. 190.

¹² *Supra*, Nila Guiss, p. 34.

Por último, nos pareció necesario cerrar con un panorama actual de la preservación en México, así como una propuesta para mejorar esta situación, la cual consiste en un modelo de desarrollo de colecciones basado en la propuesta del cineasta y preservador filmico Fernando Osorio;¹³ y también un modelo para un Plan Nitrato de Conservación, basado en una propuesta de Arqueología Fílmica. Quizás ambas no serán propuestas terminadas pero sí pretenden ser un punto de partida para nutrir el diálogo de la preservación cinematográfica en nuestros acervos.

Habiendo delimitado el tema que nos ocupa, es preciso señalar que si queremos que ocurra una valorización de nuestro patrimonio cinematográfico, será necesario conocer lo que ha pasado con las definiciones citadas a través del tiempo y cómo es que éstas se han ido adaptando de forma intuitiva de acuerdo con los cambios dados por diversos acontecimientos de carácter mundial, incluso con los mismos sucesos que los artefactos plasman. Es difícil conciliar todos los conceptos y todas las ramas del conocimiento que para la preservación fílmica intervienen, además de tratarse de un campo de estudio relativamente nuevo y en vías de construcción, por lo que en muchas ocasiones nos hemos valido de entrevistas personales así como hemos acompañado este proceso con un filme que por sí solo habla de las aristas que involucra este tema. A dicho filme se le ha dado el nombre de *Dispositio: Lugar en donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido*.¹⁴ Este trabajo no pretende ser sino un primer intento de codificación para dotar de una base filosófica y jurídica a la profesión de preservador fílmico. En consecuencia para quienes hemos participado en su elaboración puede resultar incompleto o un aporte que exige modificaciones. Sin embargo, su objetivo fundamental es estimular el análisis de los factores que circunscriben los derechos patrimoniales y el deseo de ser partícipes en la custodia de los bienes patrimoniales intangibles.

Ejercer la memoria implica muchas cosas: nostalgia, resistencia, refugio, reconocimiento, selección, confrontación, apuesta, etc., y es que en realidad somos lo que

¹³ Fernando Osorio es Maestro en Ciencias y Artes de la Imagen por el Instituto Tecnológico de Rochester de Nueva York y diplomado en Conservación de fotografía por el Museo Internacional de Fotografía y Cine, George Eastman House, Rochester. Desde hace más de treinta años trabaja en la conservación de imágenes fílmicas, fotografía y materiales audiovisuales, actividad que ha compartido con la gestión y administración de archivos audiovisuales. Fue docente por más de once años en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Fundó la Casa de Cultura de Puebla, la Cinemateca Luis Buñuel, la Fonoteca Vicente T. Mendoza y la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez Ávalos. Ha publicado diversos artículos en FIAF, Journal of Film Preservation and Photo Electronic. También es miembro del subcomité para la Salvaguarda de la Memoria del Mundo de Unesco delegación México. Osorio ha brindado valiosa información para la conformación del presente documento a través de una serie de entrevistas que ha concedido, y también por el intercambio de información en el Seminario de Gestión de Colecciones a su cargo y de Pedro Ángeles en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

¹⁴ *Dispositio: Lugar en donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido*, dirigida por Nila Guiss, producida por AMAPCiA A.C., apoyada por el CUEC y la FAD de la UNAM, México, 2016.

elegimos recordar y lo que hacemos con eso que elegimos. Con ello también hablamos de la relación que nos une con nuestro pasado colectivo. Nuestro pasado “mexicano”. Al hablar de pasado colectivo, hacemos referencia a hechos, situaciones, circunstancias, que nos ocurrieron como conjunto, como comunidad.¹⁵ Así, a través de este viaje por los lugares de la memoria y efectuando un análisis desde nuestra posición dentro de un colectivo, a manera de quien efectúa una arqueología de la memoria, podemos decir que el que controla el pasado, controla también el futuro y es la aportación que nos gustaría hacer en la creciente conciencia sobre la memoria audiovisual mexicana.

De acuerdo con Pierre Nora

Los lugares de la memoria, son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente coexisten en grados diversos. Incluso un lugar de apariencia puramente material como un depósito de archivos, sólo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica. Un lugar puramente funcional, como un libro didáctico, un testamento, una asociación de excombatientes, solo entra en la categoría si es objeto de un ritual. Un minuto de silencio, que parece el ejemplo extremo de una significación simbólica, es a la vez el recorte material de una unidad temporal y sirve, periódicamente, para una convocatoria concentrada del recuerdo. Los tres aspectos siempre coexisten.¹⁶

Para que podamos acceder a estos lugares será necesaria la reflexión, el trazo de mapas, maquetas, planos, fotografías, cartografías visuales, paneles de audiovisuales y el tejido de redes entre éstos. Sea poco o mucho el esfuerzo, siempre va a ser una arqueología de la ausencia, pues lo que se busca ya no está, pero esta búsqueda se convierte en una plataforma que propicia el encuentro íntimo —en “primera persona”—, con las historias de vida de los demás, los que ya no están, y el espejo de la persona que hace la búsqueda, contribuyendo a dar seguridad a la identidad de cada persona que incluso puede contar otra versión de la historia. Esta búsqueda puede tal vez conducir también al divorcio de ambos planos del pasado y a la construcción de un nuevo futuro.¹⁷

¹⁵ Silvia Nardi, “Las paredes de la memoria. Recuerdos, registros y reflejos de una sociedad”, *Los lugares de la memoria, 1. Historia Argentina*, Buenos Aires, Madreselva, 2009, p. 7.

¹⁶ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Trilce, Montevideo, 2008, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p 10.

I. La preservación de la memoria fílmica como patrimonio

1.1 Las imágenes en movimiento como memoria histórica y patrimonio fílmico

Este primer apartado trata de hacer un análisis de las interrelaciones entre los conceptos de historia, memoria, patrimonio y bien, términos que coexisten en el entendimiento global de los artefactos cinematográficos otorgándoles la plusvalía como patrimonio fílmico. Los cambios paulatinos en la conceptualización teórica, así como en la metodología que acompaña al fenómeno, dan origen al nacimiento de profesiones especializadas que a su vez llevan a la praxis todo tipo de preguntas y acciones que derivan de un marco legal necesario que nace y se alimenta del día con día de ensayos y aciertos, para poder poner en vigor ciertas reglas y acciones. En el segundo apartado se esbozarán aproximaciones de las decisiones tomadas en el transcurrir de la historia, así como de las casualidades que nos han llevado a la actualidad de nuestros acervos fílmicos. En el tercer apartado, serán abordados los inconvenientes en el marco jurídico ante toda esta suerte de acontecimientos e intervenciones por parte de los actores.

La supervivencia del pasado está continuamente a merced del presente.¹⁸ Esta afirmación es el espíritu de la historia, porque la historia es el estudio de los datos registrados que nos hacen entender los acontecimientos, los sucesos,¹⁹ siempre desde una visión de quien la cuenta, analiza y compara los registros. Al hacer los anteriores procesos, la historia adquiere un criterio de relativa objetividad. Sin embargo, es por ello que el alcance de los registros emergentes o los registros no encontrados pueden cambiar el discurso ya plasmado en la misma historia, lo que paradójicamente también pone en duda su objetividad.

En lo anterior radica la importancia de hacerse de más registros o tratar de tener los más posibles al alcance como una forma de buscar una visión global o los mayores elementos posibles para contar la historia.

Para saber que vale la pena la preservación de las imágenes cinematográficas, en primer lugar es importante que deslindemos a la historia del concepto de memoria. Cabe destacar que los recuerdos situados en la memoria pertenecen al ámbito íntimo y emocional, mientras el hacer historia con el tejido de esos recuerdos, pertenece al campo de la razón.

¹⁸ Bonfil, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹ *Cfr.* Guillermo Bauer, *Introducción al estudio de la Historia*, Barcelona, Editorial Bosch, 1970.

Así, los que preservan la memoria no deben de perder de vista estas dos singularidades.²⁰ La memoria es la vida encarnada en los hechos como se vivieron y la historia es la reconstrucción de esos hechos.²¹ De esta forma la memoria intangible se hace tangible en los artefactos, en los registros, en las huellas que se plasman de los acontecimientos. El cine por ejemplo congela y preserva instantes, de esta manera hace visible lo invisible²² porque este tipo de registro es poderosamente emocional. Pero también el cine es un agente histórico poderosísimo porque es un actor en los movimientos sociales, ya sea porque los difunde o porque influye directamente en ellos,²³ de esta manera podemos apreciar múltiples interferencias entre cine e historia.

De acuerdo con Pierre Nora el objeto mismo del estudio de la memoria cambia al estudiar la historia pues en cuanto ocurre un estudio de la memoria ya no se estudia ésta sino el arrastre o huella que ha dejado, por lo tanto ya no se habla de un estudio de la memoria si no de la historia y es así que introduce un concepto nuevo al cual denomina “los lugares de la memoria”. Esos lugares son los que cristalizan nuestra memoria²⁴ y se congelan en la memoria de los filmes, de ahí que se acuñe el término de *arqueología filmica* pues las huellas se depositan en los objetos de memoria, en este caso, fragmentos de celuloide.

Un celuloide lleva consigo huellas de historia cargando en cada fragmento. Cada película posee su propia historia también, por las marcas físicas que en ella se van impregnando. Es así, en la investigación de la misma película, en donde descubrimos un sinnúmero de acontecimientos que nos delatan los propios hechos de la historia. Una cadena de registros que ocurrieron en diversos momentos durante y en medio del proceso, desde la creación de la película, su uso, su revelado y almacenamiento. El soporte físico de las películas nos habla de su propia historia y de la historia en general. Así, los registros cinematográficos son sobrevivientes de los mismos acontecimientos, esto quiere decir que mucho de nuestro pasado no sobrevivió en nuestra memoria e incluso nunca sabremos que existió. Tampoco algunos filmes sobrevivieron a las inclemencias del propio tiempo, cambios climáticos, incendios etc., aunque cabe resaltar que las películas tuvieron otro enemigo de carácter más social, llamado “censura”, debido a ella muchos filmes jamás se vieron o no

²⁰ Emmanuel Hoog, *Memoria histórica y democracia*, Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano, Boletín mayo de 2008, disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/183.htm>, consultado el 27 de agosto de 2014.

²¹ Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 19.

²² Cfr. Revisar el texto de Javier Cantón, “Hacer visible lo invisible: exclusión social y cine”, *Conference Paper*, VI Congreso Anual de Sociología, Universidad de Granada, España, noviembre de 2012.

²³ Ferro, *Cine e historia*, *op. cit.*, p. 15.

²⁴ Cfr. Nora, *op. cit.*, p. 20.

formaron parte del registro en la memoria colectiva. Paradójicamente, otros filmes, justamente por esta razón, permanecieron guardados y llegaron hasta nuestras manos al día de hoy.

La sociedad del conocimiento en la que estamos inmersos atesora las fuentes de información. Por ello les concede un valor mayor a lo acostumbrado a lo largo de la historia. Entonces surgen los rastreadores de registros que de súbito salen a la luz, o por el contrario, aquellos que saben lo que pudiera significar el enclaustramiento de los mismos. En el presente tener la información correcta en el momento indicado puede resultar valiosísimo. Comienzan a tener fuerza y poder los especialistas de la información. Las personas que se ocupan de la memoria y los archivos son rastreadores de recuerdos y lugares compartidos entre la memoria histórica.²⁵ Tener un archivo entonces cobra importancia y poder acceder a esos registros es vital por lo que se acude a los restauradores y conservadores de los mismos.

Por un lado están aquellos especialistas de la memoria, de los recuerdos y los fragmentos fílmicos, por el otro los técnicos responsables de la conservación de estos registros. El perfil que se esperaría y el cual sería indispensable para conversar con estos artefactos, tendría que ser aquel que conjunte las dos áreas del conocimiento, quizás de esta manera se pueda llegar a establecer un diálogo un poco más cercano con el creador, quien “elabora recuerdos o visiones de lo que está por venir en la grata creencia de que existirán para siempre en un eterno sujeto a la voluntad del espectador”.²⁶ De la misma forma que un restaurador de imágenes deberá analizar la imagen que restaurará dentro del conglomerado audiovisual de acuerdo a la época y circunstancia en que se creó, así como de acuerdo con las políticas que estuvieron y están en boga.

La experiencia nos enseña que la pérdida de la memoria es tan inevitable como la angustia ante el futuro.²⁷ Sin embargo, cualquier pieza fílmica que es sobreviviente hasta nuestros días tiene su razón de ser y sus variables han sido muy azarosas. Por ese simple hecho —sin caer en extremos obsesivos— dicha película debe de ser tratada como sobreviviente, pues tan delicada es su composición que incluso a pocas horas desde su primera aparición ya es un artefacto que vence los juegos del destino. Si tenemos en cuenta la gran variedad de factores que contribuyen a su deterioro y su destrucción, la supervivencia

²⁵ *Cfr.* Hoog, *op. cit.*

Emmanuel Hoog hasta 2013 fue presidente del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia (INA).

²⁶ Jonás Trueba, *Los ilusos*, comentarios con respecto a su película en El rincón de Arcuria, Cultura Audiovisual, Gonzalo Colliot, Pepe Segura, Luis Muriel, Lucia Salado, 7 de mayo de 2013, disponible en: <http://elrincondearcuria.blogspot.mx/2013/05/los-ilusos.html>, consultado el 14 de junio de 2015.

²⁷ *Idem.*

hasta hoy, de una película original de los albores del cine, como de 1899, debería ser considerada un golpe de suerte.²⁸

El objetivo principal de la preservación es traer hasta nuestra vista esos golpes de suerte, además de guardarlos para restaurarlos, pero no con la intención de enclaustrarlos, sino con miras a que puedan ser reproducidos y copiados, en aras de proteger los originales y que no se continúen desgastando. La idea es mostrar estos golpes de suerte a nuestros descendientes generando lazos de identidad. Es restaurar un concepto importantísimo pues al hacerlo se pretende salvar lo que queda de cada artefacto, aunque al intervenirlos para su conservación las propias huellas del presente continuo inmediato queden plasmadas.

Sobre este entendido, y siguiendo las palabras de Paolo Cherchi Usai, la naturaleza y vida social son percibidas por el cine como una secuencia memorable de hechos. Las imágenes en movimiento realizadas fuera del ámbito de la ficción son identificadas, en la experiencia de visualización, como fragmentos de pruebas empíricas, pero estas pruebas no se pueden interpretar a menos que se expliquen quiénes son o qué es lo que hay dentro de ellas, como los sucesos o eventos, los personajes y el contexto. Aun siendo tan elocuente, la imagen en movimiento es como un testigo incapaz de describir un hecho sin la ayuda de un intermediario: el estudioso de la historia de ese fragmento, el preservador. La posibilidad de transformarla en una prueba, verdadera o falsa, está vinculada inherentemente a la decisión de preservar, alterar o eliminar el recuerdo de las circunstancias en que la imagen fue producida.²⁹

Los profesionales de este campo de estudio requieren un grado alto de especialización pues su cometido será reconstruir los hechos a partir del encuentro, restauración y estudio de los fragmentos cinematográficos. Además, los preservadores deberán regirse por una ética sólida que los oriente a intervenir lo menos posible los objetos del pasado, para ello tienen que tener un amplio conocimiento de cómo lucirían en ese entonces los artefactos. Por lo anterior, el ámbito de acción de las personas que trabajan y se ocupan de la memoria es un terreno por sí mismo de educación a largo plazo³⁰ y de formación continua, también porque la profesión está ligada a los constantes cambios en la tecnología y a las tecnologías de la información. La labor de estos personajes es despertar lo olvidado, salvarlo de su estado natural o en el que lo puso la naturaleza (el olvido, la destrucción, la muerte), al que han sido condenados por suerte o porque de alguna manera

²⁸ Paolo Cherchi, *La Cineteca di Babele, Vol. V: Storia del Cinema Mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Enciclopedia Brunetta, Einaudi, 2009, p. 983.

²⁹ *Ibidem*, pp. 965-1067.

³⁰ Hoog, *op. cit.*

han resultado vencedores aunque sobrevivieron con un sinnúmero de heridas. Por eso no siempre lo histórico entra dentro de las categorías políticas³¹ porque lo que se ordena rescatar obedece al pensamiento político en vigor y a su plan de acción. Cabe decir que esto muchas veces no concuerda con los procedimientos adecuados para los acervos cinematográficos.

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

Definimos patrimonio como todo objeto o conjunto, material o inmaterial, reconocido y apropiado colectivamente por su valor de testimonio y de memoria histórica, lo que lo hace merecedor de ser protegido, conservado y puesto en valor.³² Esta noción remite al conjunto de todos los bienes o valores, tanto naturales como creados por el hombre, materiales o inmateriales, sin límite de tiempo ni lugar, heredados de generaciones anteriores o reunidos y conservados para ser transmitidos a las futuras generaciones.³³

El concepto de patrimonio lleva en sí una característica implícita, la de herencia de los bienes para las generaciones presentes y futuras, cuando los bienes sean consultados por estas generaciones tendrán que contribuir a despertar experiencias emocionales pues los recuerdos siempre se asocian a marcas y valores positivos o negativos de las experiencias.³⁴ Por ello, el concepto de patrimonio no depende de los bienes sino de los valores de la sociedad.³⁵

³¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005, citado en Gerzovich, *op. cit.*, p. 5.

³² Roland Arpin *et al.*, “Notre patrimoine, un présent du passé”, Canadá, 2000, citado en Espacio Visual Europa, “¿Qué es patrimonio?”, 2015, disponible en: <https://evemuseografia.com/2015/07/29/que-es-patrimonio/>, consultado el 25 de marzo de 2017.

³³ La definición de Arpin fue complementada consensualmente por quienes participamos en el Seminario “Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a cargo del doctor Pedro Ángeles Jiménez y que tuvo lugar el 21 de febrero de 2013.

³⁴ Bartra, *op. cit.*, p. 190.

³⁵ Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, “¿Qué es Patrimonio Cultural?”, *Patrimonio Cultural*, disponible en: línea: <http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/>, consultado el 18 de enero de 2016.

La historia está atada al progreso y a la cultura.³⁶ De esta forma, la sociedad considera patrimonio a todo bien que le puede dar continuidad a estas dos premisas. El patrimonio justo encaja entre la aparición interesante e innovadora y la sobrevivencia, en un tipo de proceso o selección de carácter 'darwiniana'. Cuando se precisa conservar el patrimonio fílmico, un público comienza a percibir en el cine un fenómeno sociológico que refleja la evolución de la sociedad en su conjunto.³⁷

Como ya se ha planteado, las imágenes en movimiento brindan un panorama muy parecido a la realidad, atributo que le confiere un papel protagónico en relación con el manejo de las inclinaciones de la opinión social; particularidad utilizada por los medios de comunicación masiva y la publicidad o el gobierno en turno; por ejemplo, el uso de estas imágenes podría repetirse un sinnúmero de veces hasta convertirse en verdad, aunque sea ficción. Por el contrario podrían dejarse de lado las imágenes no convenientes aunque sean registros fidedignos de los hechos. Desgraciadamente, algo a remarcar, es que la mayoría de las veces las políticas de conservación de los archivos quedan atadas a este fenómeno.

Otro factor importante es el olvido, el cual llega a ser incluso una acción fundamental para la preservación de la integridad y el correcto funcionamiento de los círculos pragmáticos de desarrollo social, volviéndose incluso una política conveniente para el sistema actual neoliberal. Sistema en el que la sociedad de consumo rige las normas para el desecho del patrimonio o su total indiferencia. La otra cara del fenómeno es la acumulación excesiva de las imágenes en movimiento que se originan en los viajes, en el ocio, en los hechos dignos de registro para aquel que los está efectuando, surgen del propósito de transformar en un objeto todo lo que puede olvidarse, lo que lo puede llevar si esto ocurriera a la disolución y a la desmemoria,³⁸ a ese mar del "mal de archivo".³⁹

Cherchi Usai, en contraposición, llega a preguntarse si es precisamente la destrucción de imágenes en movimiento lo que hace posible la historia del cine.⁴⁰ Pone un ejemplo de esta disyuntiva entre la memoria y la historia a la cual nombra *El Síndrome de la Cineteca de Babel*, paradoja a la que nosotros entendemos como el "mal de archivo".⁴¹ En ella explica que existen millones de fragmentos de imágenes en movimiento compiladas y aparentemente formadas para ser restauradas y el número continúa creciendo hasta tener

³⁶ Benjamin *op. cit.*, p.16.

³⁷ Bonfil, *op. cit.*, p. 135.

³⁸ *Cfr.* Cherchi, *op. cit.*

³⁹ *Cfr.* Jacques Derrida, conferencia en el coloquio internacional titulada: "Memory: The Question of Archives". Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art de Londres, 5 de junio de 1994, pp. 2-3.

⁴⁰ Cherchi, *op. cit.* pp. 965-1067.

⁴¹ Derrida, *op. cit.* pp. 2-3.

millones de ellas, tanto sus copias físicas y diversas versiones, como en su almacenaje digital, y tal parece que todas están ahí juntas para su exterminio pues de todo este material solo el 10% de ellas son realmente visibles, y al parecer, faltarían muchos años para que en cierto momento, alguno de los pocos especialistas que existen, llegue a restaurarlas o por lo menos detener su degradación. Por todo lo anterior, preguntas complejas empezarán a surgir como ¿qué imágenes resultan más patrimoniales que otras? Por muy absurdo que parezca esta duda, es un discernimiento que se harán los preservadores para acertar en sus decisiones, pero ¿con base en cuáles criterios?

De manera lógica, todo correspondería a una estrategia de conservación de bienes.⁴² Los interesados y especialistas tienen la responsabilidad tanto de preservar como de evaluar y para poder hacerlo deberían tener una formación amplia, lo que no ocurre en la mayoría de los casos. ¿Cómo decirles a las generaciones futuras qué es importante y qué no? La responsabilidad responde a un principio social y sobre todo a varios puntos de común acuerdo que derivan de juntas concejales que a su vez deberían derivar de la consulta a varios expertos. Las decisiones sobre la escala de importancia en la lista de la conservación y restauración, no deberá tratarse exclusivamente de la vocación, sino de la formación, de ahí que sea tan importante que se eduque a la nación con respecto a sus bienes culturales.

Un bien cultural, es una entidad que se genera a partir de las definiciones jurídicas. Los bienes se originan en el conocimiento especializado que se deriva del conocimiento de los objetos culturales.⁴³ Cabe señalar que los gobiernos de distintas sociedades se preocupan de diversas formas por salvaguardar su memoria nacional a favor de la memoria de la humanidad. Estas preocupaciones se plasman en las convenciones internacionales y en la creación de organismos que vigilen las directrices de los acuerdos. Estos esfuerzos y la inversión efectuada varían de acuerdo con cada nación, y regularmente los países más desarrollados tienen mejores métodos de preservación de su patrimonio. Sin embargo, en cada caso, la memoria y la desmemoria parecen un juego de apuestas entre lo que se quiere recordar y aquello que se prefiere olvidar.

Cada filme por sí mismo es un bien, pero ¿cómo podemos determinar el carácter de patrimonio de cada uno de los filmes si detrás de esta lectura nos damos cuenta de que la relación entre memoria, historia y filme recae en las imágenes dialécticas que atestiguan acontecimientos que pueden estar ligados a sentimientos y percepciones personales, o a

⁴² Cfr. Cherchi, *op. cit.*, p. 1066.

⁴³ Definición generada consensualmente por quienes participamos en el Seminario “Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a cargo del doctor Pedro Ángeles Jiménez, que se llevó a cabo el 21 de febrero de 2013.

emociones de carácter colectivo, pero también a conveniencias sociopolíticas de carácter homogeneizante?

El carácter patrimonial de un filme puede tener varias connotaciones pues la importancia de una película no sólo radica en que si ésta se trata de un registro fidedigno de los hechos o si es una obra de arte con muchísimo significado. La imagen siempre va a ser detención o concentración del tiempo, una sensación del pasado y siempre será efectiva para la percepción que transmite indudablemente una idea de existencia.⁴⁴ Ferro nos habla también de “una zona de realidad no visible”, podemos decir que con ella, las películas cuya acción es contemporánea al rodaje constituyen un testimonio sobre lo imaginario de la época en que se realizaron. Además, a través de ellas, se pueden observar elementos que poseen un mayor alcance al transmitir hasta nosotros la imagen real del pasado. Lo paradójico es que esta constatación resulta aún más válida referida a las películas de ficción;⁴⁵ así, las imágenes de realidad que éstas ofrecen pueden ser más veraces que un registro documental.⁴⁶ Es en torno a este análisis que se puede inferir cuando una película constituye un patrimonio para el grupo social que la realizó e incluso para la humanidad entera porque en los argumentos contruidos para las películas de ficción finalmente se recogen informaciones que se consideran significativas en el momento que la obra se hizo; incluso si algo acontece mientras se filma, el guion se adecúa de acuerdo con lo que está aconteciendo.⁴⁷

Para cerrar la idea anterior citamos a Marc Ferro:

una película posee un valor como documento, sea cual sea su naturaleza aparente (...) por su manera de ejercer una acción sobre lo imaginario, por el mismo imaginario que transpone, toda película plantea una relación entre su autor, su materia y su espectador. Por lo demás, si bien es verdad que lo no dicho y lo imaginario cuentan con idéntico valor de historia y de Historia, el cine y sobre todo la ficción abre un camino real hacia zonas psico-socio-históricas jamás halladas por el análisis de documentos.⁴⁸

En la línea de este análisis incluso llegamos a ver que el cine crea verdades históricas. De acuerdo con Rosenstone:

⁴⁴ Gerzovich, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Ferro, *Historia contemporánea y cine*, p. 187.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 33-35.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 66-68.

los filmes históricos más realistas siempre deberán incorporar grandes dosis de lo que podríamos denominar pequeñas invenciones, pequeñas creaciones que para los historiadores que trabajan con palabras que llamarán ficción. Porque la cámara siempre necesita ofrecer más concreción que la que pueden proporcionar los historiadores sobre, por ejemplo, los muebles de una habitación. Ocurre lo mismo con el vestuario, los diálogos, los gestos, la acción y, en general, con todos los elementos de la estructura dramática. En todos estos aspectos nos encontraremos con pequeñas ficciones utilizadas, en el mejor de los casos, para crear “verdades” históricas de mayor alcance, verdades que sólo pueden ser juzgadas por el grado en que son capaces de transmitir los razonamientos y “certezas” de nuestro conocimiento ya acumulado sobre un tema dado.⁴⁹

Walter Benjamin reconoce la acción de articular el pasado, es decir de reconstruir eventos del pasado a partir de datos almacenados o a través de un registro,⁵⁰ y al ser las imágenes en movimiento preservación de instantes se convierten en patrimonio para la humanidad. La relación entre memoria, historia y filme, recae en las imágenes dialécticas que atestiguan acontecimientos y que se ligan a sentimientos y percepciones personales. La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado.⁵¹ Esta constelación de instantes pudiera conformar desde un patrimonio familiar hasta un patrimonio colectivo.

Para que todos los instantes en la historia de la humanidad puedan ser alineados en la cadena del progreso, tienen que ser puestos sobre el común denominador de la cultura,⁵² de la ilustración o del espíritu objetivo.⁵³ El concepto de conservación de la memoria fílmica se inscribe en un contexto más amplio: abarca la situación del resguardo de la memoria cultural en general. Para ambos casos nos enfrentamos a un problema de “desmemoria” a distintos niveles: individual, institucional y de tipo tecnológico.

Cuando se resguarda un artefacto se defiende del ambiente nocivo o de algo que le pueda hacer daño. En este caso, la mayor preocupación es la desaparición de los bienes por la pérdida de registros que nos puedan facilitar hacer más amplia la noción de los acontecimientos. Si la preservación de la memoria cultural se trata de algo tan importante, entonces, ¿por qué sigue siendo insuficiente lo hecho hasta ahora?

Más allá de la preservación de los bienes tangibles, las imágenes en movimiento preservadas representan los múltiples esfuerzos por enriquecer y fundamentar la memoria y en concreto la memoria visual. Ese conjunto de esfuerzos es una lucha contra la amnesia de

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 107-108.

⁵⁰ Benjamin, *op. cit.*, p.16.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Véase el apartado sobre Panorama histórico nacional e internacional de la preservación fílmica en esta misma tesis.

⁵³ Benjamin, *op. cit.*, p.16.

todos los países, de la humanidad entera. Es así que la imagen conservada forma parte del patrimonio cultural, el que constituye la memoria de las personas en el mundo y refleja la diversidad de la gente, idiomas y culturas. Sin embargo, esa memoria es muy frágil.⁵⁴

Manuel Guevara, en su escrito “Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973”,⁵⁵ remarca que Bolivia llamó la atención sobre la importancia de la protección y reglamentación de la propiedad de los conocimientos tradicionales. Si bien la propuesta fue innovadora, no se lograron mayores avances sobre el tema sino hasta 1989, año en que se realizó la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular.⁵⁶

Casi quince años después, el 17 de octubre de 2003, se celebra en París por parte de la UNESCO, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, y más tarde, en 2005, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. La primera reunión reconoce la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural.⁵⁷ Parte interesante de la discusión es que advierte que serán necesarias medidas contra los procesos de mundialización y transformación social, pues iniciaba el diálogo sobre el mundo en el que ahora vivimos, totalmente globalizado, con lo cual se comienzan a valorar los objetos patrimoniales de los otros. Por otra parte ese torrente de transformación hace que crezcan los fenómenos de intolerancia, que acarrearán graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, lo cual se combina con la falta de recursos para salvaguardarlo.⁵⁸

Por primera vez se observa de manera concreta que era necesario crear un mayor nivel de conciencia de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia, en especial entre las generaciones más jóvenes, punto que creemos que no se ha desarrollado eficazmente hasta la fecha. Con todos estos señalamientos importantes, lo trascendental de esa reunión es que, como bien dicen los considerandos del texto de la Convención, hasta ese momento no se disponía “de un instrumento multilateral de carácter vinculante destinado a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial que reconociera

⁵⁴ Cfr. Daniel González, “Presentación” FIAF, *La imagen conservada*, México, Cineteca Nacional, 1993, p. 7. Cfr. Cherchi, *op. cit.*

⁵⁵ Manuel Guevara, “Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973”, *Apuntes*, vol. 24, núm. 2, Bogotá, Colombia, julio-diciembre de 2011, pp. 152-165.

⁵⁶ Lorena Monsalve, “Patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia: apuntes sobre su tratamiento en América Latina”, *Boletín Gestión Cultural No. 17: Gestión del Patrimonio Inmaterial*, Introducción, septiembre de 2008, Perú, CRESPIAL, 2008, p. 2.

⁵⁷ UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, París, 17 de octubre de 2003, p. 1.

⁵⁸ *Ibidem*, p.1.

textualmente la inestimable función que cumple el patrimonio cultural inmaterial como factor de acercamiento, intercambio y entendimiento entre los seres humanos”.⁵⁹

Este punto de partida es el tema central de la convención de 2005: la salvaguarda de la diversidad cultural frente a la homogeneización que orienta la mundialización. Entre las ideas que condensa el texto, queremos resaltar la que considera el patrimonio cultural inmaterial como elemento fundamental de la identidad y a la diversidad cultural como uno de los motores del desarrollo sostenible⁶⁰ de las comunidades, los pueblos y los grupos sociales.⁶¹

Xavier Robles en su texto “Rescate patrimonial cinematográfico” unifica todos los conceptos anteriores evidenciando que:

La UNESCO observa que las imágenes en movimiento tienen un papel para desempeñar cada vez más importante como medio de comunicación y comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo, y que muchos elementos de este patrimonio han desaparecido debido a deterioro, accidentes o a una eliminación identificada, lo cual constituye un empobrecimiento irreversible de esta herencia patrimonial.⁶²

Las tecnologías digitales de la información han hecho creer que esta fragilidad en la memoria puede cambiar, pero al final resultan ser un laberinto complicado y sin salida entre los aranceles de la preservación. En general, se puede decir que una gran cantidad de patrimonio audiovisual se encuentra digitalizado en la mayoría de los países desarrollados, discusión que ampliaremos en el capítulo tercero. Resulta para esos ciudadanos un privilegio, al poder consultar una copia de baja resolución de los fragmentos en línea, cuyo factor facilita el acceso al conocimiento. Dicha información de fácil acceso puede ser utilizada también para su uso en el campo de la investigación o para ilustración de programas, series o películas diversas. El ciudadano, desde la comodidad de su hogar busca, observa y califica las secuencias, y una vez que conoce lo que es de su interés puede hacer un pago, que también es posible realizarlo en línea, para poder efectuar su descarga o para la obtención de un formato más amplio y para efecto del uso de derechos. Un ejemplo concreto de esta forma de proceder puede ser el archivo de la BBC de Londres, en el Reino

⁵⁹ UNESCO, *op. cit.*, p.1.

⁶⁰ En el tercer capítulo ahondaremos más en el contexto de desarrollo sostenible.

⁶¹ Javier M. Arévalo, “El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales”, *Gazeta de Antropología*, 26 (1), 2010. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html, consultado el 29 de agosto de 2013.

⁶² Xavier Robles, “Rescate patrimonial cinematográfico”, *Cuadernos de estudios cinematográficos núm. 11. Legislación y conservación*, México, UNAM, 2011, p. 11.

Unido, o la estrategia que está implementando la CNC en Francia, para consultar por ejemplo el archivo Lumière.⁶³

Todo este acervo, concentrado en una gigantesca red de dispositivos de almacenamiento digitales en lo que hoy se conoce como la gran *nube*,⁶⁴ que no se trata sino de las copias en códigos binarios de aquello que nació en otros formatos. En los casos más exitosos, estos respaldos son su representación y a veces la única fuente de consulta pues el formato original se ha perdido; en los más fallidos, los depósitos digitales resultan ser más frágiles porque el hardware que los contiene es más perecedero que los soportes originales.

Sin embargo, a pesar de la gigantesca capacidad de almacenamiento de la nube, el riesgo de pérdida de toda o buena parte de la información digital acecha en todo momento debido a amenazas tales como los virus informáticos, el rápido envejecimiento de los materiales de almacenamiento y la incompatibilidad del lenguaje por actualizaciones constantes del conjunto de los instrumentos de almacenamiento, y ante esta amenaza se buscan alternativas. Actualmente se utiliza Network Attached Storage (NAS)⁶⁵ el cual por su composición y circunstancia física reduce el peligro de pérdida del acervo digitalizado. No obstante, los NAS sólo sirven de paliativo pues continuamente se vuelven obsoletos el *hardware* y el *software*, lo que supondría tener que distribuir copias en diferentes lugares del mundo, y nos presenta la necesidad de tener que homologar los instrumentos de almacenamiento de información conforme a un estándar en un sin fin de acciones.

Ante el problema de la obsolescencia de los medios de almacenamiento, desde el 2003 la UNESCO y especialistas del área se han planteado la urgente necesidad de almacenar de una forma más efectiva el “patrimonio digital” (entiéndase, patrimonio público)

⁶³ Un ejemplo de búsqueda avanzada en línea se puede analizar desde BBC - Archive - Browse Collections, cuyo sitio web es: <http://www.bbc.co.uk/archive/collections.shtml>; también para la consulta del catálogo filmico, la CNC cuenta con el sistema en línea en la dirección web: http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/AREmplir/Collections2.aspx?Menu=MNU_COLLECTIONS_2, consultado el 30 de mayo de 2018.

⁶⁴ “El término proviene de la definición que se le dio al procesamiento masivo de datos y almacenamiento de información en grupos de servidores conectados a una conexión de internet llamado Cloud Computing o Computación en la nube. En términos muy prácticos, la computación en la nube son servidores en internet corriendo servicios web encargados de atender tus peticiones en cualquier momento. Por definición son prácticamente ubicuos y puedes tener acceso a esta información mediante una conexión en internet desde cualquier dispositivo móvil o fijo ubicado en cualquier lugar”. Oscar Yasser, “Qué es la Nube: un hogar para los archivos que no viven en tu computadora”, *Tecnología CNN México*, disponible en: <http://mexico.cnn.com/tecnologia/2011/03/27/que-es-la-nube-un-hogar-para-los-archivos-que-no-viven-en-tu-computadora>, consultado el 20 de enero de 2016.

⁶⁵ Network Attached Storage, es el nombre dado a una tecnología de almacenamiento digital, dedicada a compartir la capacidad de almacenaje por medio de protocolos de red, comúnmente se les conoce como Servidores. *Cfr.* David F. Nagle, Gregory R. Ganger, Jeff Butler, Garth Goodson and Chris Sabol, “Network Support for Network-Attached Storage”, *Proceedings of Hot Interconnects 1999*, agosto 18-20, 1999, Stanford, California, Stanford University, pp. 1-2.

mediante *software libre* u *open access* (diferente del *software* protegido por patentes), cuyo principio fundamental es el de hacer públicos los programas fuente de los sistemas de almacenamiento.⁶⁶ Ahora bien, estos proyectos para la seguridad del acervo público nos lanzan a cuestiones que suponen problemas complejos de políticas públicas de los que ya hemos hablado: qué se debe conservar, cómo y cuándo.

Por otra parte, las ventajas amplísimas que las tecnologías nos ofrecen en cuanto al acceso y la distribución de los materiales reemplazados son directamente proporcionales a la complejidad y problemas que éstas presentan. Por un lado, en el ámbito jurídico, con la creciente ola de democratización de la información, y, por otro, más preocupante, el crecimiento en proporciones gigantescas, e incluso inimaginables del acervo cultural lo que contribuye día con día al ya nombrado “mal de archivo” por la acumulación descontextualizada de la información, lo cual impide delimitar con certeza qué de ello representa y significa patrimonio cultural.

Derivado de la exposición anterior nos surge la siguiente interrogante. Sabemos que tanto instituciones públicas como privadas luchan por salvar la memoria, en nuestro caso, por salvar la herencia cinematográfica. Sabemos también que los recursos de dichas instituciones son insuficientes y que están sometidas a presiones crecientes, por ello el planteamiento: la temida y pregonada muerte del cine ¿está ya teniendo lugar? La tecnología digital, ¿es una solución o una ilusión?⁶⁷

El problema que se presenta es muy complejo. En la 25ª sesión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), hacen manifestar por escrito la yuxtaposición de intereses locales, nacionales y transnacionales.⁶⁸ Manuel Guevara observa por un lado que el término patrimonio inmaterial tiene una fallida aparición como parte de la normativa internacional de los derechos de autor y, por el otro, abre infinitas posibilidades de interpretación en cuanto a su valor y a sus usos políticos múltiples.⁶⁹

Lorena Monsalve menciona en su artículo sobre la salvaguarda: “desde esa fecha pasaron casi 19 años para hacer efectiva la construcción de un mecanismo jurídico vinculante que garantizara, en cierta forma, la salvaguardia de aquellas expresiones

⁶⁶ Cfr. Alma Swan, *Directrices para políticas de desarrollo y promoción del acceso abierto*, Sector de Comunicación e Información, UNESCO, La Habana, 2013.

⁶⁷ Cfr. Cherchi, *op. cit.*

⁶⁸ Guevara, *op. cit.* p. 154.

⁶⁹ *Idem.*

culturales tradicionales que, por sus características intrínsecas, eran más vulnerables a los procesos de globalización y mundialización”⁷⁰. Continúa Monsalve:

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO aprobada en el año 2003, en adelante la *Convención de 2003*, constituye un mecanismo jurídico que centra su preocupación primordial en los portadores, garantizando la existencia y transmisión de sus expresiones culturales de generación en generación, y preservando de esta forma, la diversidad cultural y creatividad de los pueblos.⁷¹

Con todas estas aportaciones podemos concluir que el concepto de patrimonio inmaterial depende de muchas terminologías y delimitaciones conceptuales, no solamente de los bienes que contienen este tipo de patrimonio, sino también de los valores que la sociedad les adhiere, pudiendo cambiar éstos en todo momento por decisiones y situaciones fundamentadas o azarosas. El patrimonio cinematográfico por una parte es un bien cultural que se contiene en su forma física, en su soporte, pero por otro lado, es un patrimonio intangible que se tiene que exhibir, que mostrar para así cumplir con los fines últimos de la preservación de la memoria histórica.

Pero las delimitaciones no acaban aquí, se tienen que ir desmenuzando de a poco. Otros conflictos conceptuales surgen a la par de la noción de patrimonio, memoria y bien, se trata de los derechos patrimoniales o el reconocimiento del autor de esos bienes materiales que son depositarios de la memoria inmaterial. Muchas veces estas disputas ayudan o entorpecen la directriz de la preservación. Todas estas brechas de discusión las abordamos a continuación.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁷¹ *Idem*.

1.2 Panorama histórico nacional e internacional de la preservación filmica

La idea de preservación no empezó de manera repentina, se ha consolidado dados los múltiples estragos que fueron y han venido causando pérdidas enormes de títulos originales.⁷² Durante varias décadas ocurrieron estas pérdidas pero personas visionarias evidenciaron que la problemática sería mayor. En la actualidad, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), fundada en París en 1938, es la asociación de archivos de cine más importante del mundo. Su objetivo principal es conservar y mostrar las películas, y para lograrlo reúne y apoya a más de 154 instituciones ubicadas en más de 80 países que rescatan, restauran y muestran obras cinematográficas y documentos relacionados con la historia del cine, desde sus comienzos hasta nuestros días.⁷³ Un esfuerzo monumental que se acerca a consolidar los preceptos de la UNESCO sobre el patrimonio de la humanidad, al recuperar, coleccionar, preservar y proyectar imágenes en movimiento, consideradas como obras de arte y de expresión cultural, como documentos históricos y patrimonio inmaterial.

A continuación se intenta dar una muestra del panorama global que forma la consolidación intelectual de los acervos fílmicos a nivel mundial y cómo influyen dichos acontecimientos en la conformación de los acervos mexicanos. Se trata de un diálogo de acontecimientos teniendo en cuenta que nuestro núcleo del discurso aborda el inicio y desarrollo de los acervos mexicanos.

Si hablamos de cine como tal, sabemos que este fenómeno llegó a México con gran impulso en 1896, por lo que se pudo dar un buen registro de la Revolución Mexicana, permitiéndose así llegar a los ojos de todo el mundo.⁷⁴ Hay que recordar que en esas fechas por lo general las imágenes en movimiento no eran vistas más que como una curiosidad técnica. Sin embargo, en términos de preservación, surgiría un personaje emblemático: Boleslas Matuszewski,⁷⁵ de origen polaco, quien en 1898 comenzaría a redactar sus

⁷² Cfr. Caroline Frick, *Saving Cinema. The politics of preservation*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. ix-215.

⁷³ Federación Internacional de Archivos Fílmicos, *¿Qué es la FIAF?*, disponible en: <http://www.fiafnet.org/es/>, consultado el 5 de febrero de 2013.

⁷⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Impresiones Mapa, 1998.

⁷⁵ Boleslaw Matuszewski, *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [folleto]. París, 1898, disponible en: <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu>, consultado el 3 de febrero de 2018. Además se consultó la traducción al español: Boleslaw Matuszewski, *Una nueva fuente de historia: la creación de un archivo para el cine histórico*, Soledad Pardo (trad.), artículo 5, *Revista Cine Documental*, Argentina, disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traducciones_01.html, consultado el 28 de diciembre de 2012.

primeros escritos, los que a través de los años irían convirtiéndose, gracias, a su persistencia y vigor, en aportaciones clave, tanto por su concepción de lo que después sus sucesores denominarían como el séptimo arte, como por sus escritos sobre la disciplina. Matuszewski publicó el considerado primer tratado teórico sobre cine, *La photographie animée*; en él defendía la idea de que los valores que encarnan una película trascienden su principal finalidad, la de ser vista *per se*. Entre los elementos visionarios para su época sobresalen que por primera vez se sostiene que la vida de una película no debería finalizar con su presentación en las salas, también se da cuenta de la importancia de los filmes como conducto de valores y su trascendencia histórica. Matuszewski, quien además había sido empleado de los hermanos Lumière, estaba muy adelantado a una época en la que sus escritos no hicieron mucho eco porque para muchos el cine era una curiosidad técnica que pronto sería olvidada.⁷⁶ Sin embargo, la creación de la *La Photographie animée, ce qu'elle est ce qu'elle doit être*, es el primer documento registrado que reconoce el significado de la preservación del material fílmico para la posteridad.⁷⁷

La Photographie animée hizo ver por primera vez a los fragmentos fílmicos como documentos importantes que podrían constatar hechos, los cuales, inclusive, sirvieran en juicios para comprobar o desmentir relatos históricos. Lo anterior es trascendental, ya que abre un panorama enorme sobre cómo se veía al cine en esas fechas, pasando de ser un material de ocio o entretenimiento banal en imágenes animadas,⁷⁸ a un documento de prueba, que incluso pudiera tener mayor valor que el escrito.

En 1893, pocos años antes de que el cine llegara al país con los enviados de Lumière, en Estados Unidos surge uno de los primeros depósitos fílmicos registrados con propósitos de preservación. Aunque carente de sentido del derecho de autor, nace a partir de que W. K. L. Dickson da a la Librería del Congreso de Washington unas grabaciones kinetoscópicas de Edison, de entre la que proviene el filme *La danza de Carmencita*.⁷⁹

Años más tarde, en 1897, aparecen las primeras medidas ejecutadas como una forma de reconocimiento de los derechos creativos de los autores; en Estados Unidos

⁷⁶ Cfr. Raymond Borde, "Matuszewski e Marinescu: 'due pionieri del cinema'", *Les cinémathèques*, Lausanne, 1983; Virgilio Tosi, *Bianco e nero*, enero-marzo 1983, núm. 1, pp. 44-53; Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, 1999.

⁷⁷ Es interesante leer el texto, ya que da cuenta de la visión que se tenía del cine en esa época; sin duda nos sitúa en un mundo que dejó de existir en ese entonces. Bolesław Matuszewski, *op. cit.*

⁷⁸ Cfr. Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁷⁹ Importante por ser la cinta en la que aparece la primera mujer filmada por una cámara de cine en Estados Unidos. La bailarina se llamaba Carmencita, de ahí el nombre del fragmento. Roger Smither y Catherine Surowiec, "A poem by Jean-Luc Godard", *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruselas, FIAF, 2002, p. 89.

comienzan a circular los *paper-print copies*, que no eran otra cosa que copias en un rollo de papel del rollo de la película. Estas medidas con motivo de registro de derecho de autor se propagaron a otras partes del mundo y fueron usadas hasta hace algunos años. En ocasiones solamente estas copias en papel han sobrevivido a las inclemencias del tiempo ya que el celuloide ha dejado de existir. Ambas impresiones solían ser depositadas en el Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque Nationale de París. Otro ejemplo altruista en pro al reconocimiento del autor fue que en ese mismo año treinta filmes Lumière fueron depositados en el Conseil de Prud'hommes de Lyon, en donde se les otorgó cinco años de protección de derechos de autor.⁸⁰

Los anteriores hechos se fueron sumando a la preocupación por la conservación del patrimonio cinematográfico y el patrimonio intelectual. Sin embargo, el primer plan concreto de proyecto de preservación ocurre en Inglaterra, en el año de 1896. Fue Robert Paul quien escribiría al British Museum para que se pudieran preservar lo que él llamó Animated Photos of London Life. Entre las imágenes sugeridas para ser conservadas se encontraban las de la boda de la princesa Maud, las del príncipe Derby y las de Henley Regatta.⁸¹

Dos años después en la alcaldía municipal de París, el alcalde Marsoulan, presenta un plan para crear el Musée d'archives cinématographiques. La propuesta consistía en recopilar filmes con el fin de ocuparse como enseñanza en las escuelas. El plan no tuvo eco, y no fue hasta 1906 cuando se estableciera por fin en el Ayuntamiento, el Archivo Fílmico Municipal que tenía como objetivo principal salvaguardar los registros de los festivales, ceremonias y grandes eventos de la Ciudad de París.⁸²

Más tarde, en 1910, en la ciudad de Stavanger, Noruega, comienzan a coleccionar filmes; ese mismo año en Bruselas conforman un conjunto de archivos cinematográficos el cual titulan "colección de la vida contemporánea" que llega a reunir 20 ejemplares para 1911, incluidos el del funeral de Leopold II. También en 1910 se inaugura el Museo de la Tecnología en Checoslovaquia, el cual contaba con un departamento para las colecciones fílmicas. En otra parte de Europa, para 1912, ocurrieron otros dos acontecimientos importantes: se erigió el Museo del Cine en Viena y se creó el Archivo Nacional de Cinematografía en Italia.⁸³

El primer archivo fílmico —propriadamente nombrado— nace en 1916 en el Imperial War Museum en Londres, durante la primera guerra mundial. Se trataba de un archivo

⁸⁰ *Ibidem*, p. 90.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 91.

especializado en guerra, con un Government Cinematograph Advisor que tenía la responsabilidad de custodiar las colecciones fílmicas. Este tipo de archivos comienzan a proliferar con el afán de compilar registros de los acontecimientos a efecto de estudiarlos para posteriores ataques o defensas.⁸⁴

En nuestro país, durante aproximadamente siete años de revolución, los técnicos de la cámara ya eran conscientes de este fenómeno, por lo que trataban de registrar, desde su punto de vista, los acontecimientos que contarían la historia. De esta forma surgen los primeros *amateurs* de la preservación; quienes, a su entender, archivaban las vistas que después conjuntarían para su exhibición.⁸⁵ Pese a ello, hasta ese entonces, en el ámbito cultural mexicano, el cine se solía ver como un entretenimiento de masas un tanto vulgar e intrascendente.⁸⁶

Los personajes que efectuaron principalmente tal misión fueron los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva y su tío Raven, el chihuahuense Jesús Hermenegildo Abitia, el ingeniero Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Jorge, Carlos y Alfonso Stahl.⁸⁷ Aunque hicieron una espléndida labor, tomando en cuenta que su aprendizaje iba a la par de los cambios en los materiales y con el propio desarrollo de la tecnología del cine, la mayor parte del tan importante acervo de cine documental sobre la revolución ha desaparecido o se ha mantenido fuera del alcance del público en general. Aunque hoy en día algunos de estos registros han llegado hasta nosotros gracias a la labor de Carmen Toscano, quien décadas más tarde resguardó lo que quedaba de estas colecciones, y no sólo eso, sino que hizo un trabajo excepcional del cual hablaremos más adelante.

Cabe decir que en nuestro país hubo otro tipo de revolución aparte de la armada: la revolución por la educación y las artes. En la década de los veinte, se consolida el esplendor del cine en Hollywood; mientras esto sucedía en México, durante el gobierno de Álvaro Obregón, José Vasconcelos, quien fuera entonces secretario de Educación, además de organizar misiones culturales, puso en marcha una campaña que llamó “Analfabeto, pan y jabón”, rubro al que la producción cinematográfica institucionalizada se enfocaba de manera particular. En estos años comenzaron a proliferar los teatros y algunas salas de cine, las cuales habían sido escasas hasta esos momentos. Era en estos lugares en donde se solían exhibir las películas que en su mayoría se han perdido; sin embargo, algunos filmes de esa

⁸⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁵ Cfr. Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución. 1911-1916*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, reimpresión facsimilar, 2010.

⁸⁶ García Riera, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 23-25.

época pero de diferente índole, muy importantes para entender el imaginario fílmico nacional, se encuentran hoy en archivos como el de la Filmoteca de la UNAM,⁸⁸ entre ellos: *Tepeyac* (1918), *Santa* (1918) y *El automóvil gris* (1919), títulos que nos regalan una pequeña visión sustancial del reflejo de esa época y son un ejemplo claro de la importancia que tiene la conservación del patrimonio fílmico nacional.⁸⁹

La noción de patrimonio como la entendemos hoy en día apenas se estaba formando;⁹⁰ además se construía ya una imagen de cine nacional en México. Una de las precursoras fue Elena Sánchez Valenzuela, quien tuvo el papel protagónico del filme *Santa* (Luis Peredo, 1918). Elena fue la primera mujer mexicana que adopta la personalidad de crítica de cine, además de ser una mujer muy preparada que estudió la preparatoria hacia 1918, en una época en la que escasas mujeres terminaban la primaria. La estudiante llegó a los estudios de Mimí Derba en una pinta que la haría convertirse en la heroína de *Santa*.⁹¹ Además de escribir para *El Universal*⁹² en su columna titulada “El cine y sus artistas” en 1922 y 1923 (año en que deja de hacer cine),⁹³ fundó la Supervisora de Películas, con el anhelo de elevar el prestigio del cine mexicano y de defender el decoro de la nación, porque en esos años las películas estadounidenses por lo general abordaban la figura del mexicano como el villano de sus cintas.⁹⁴ Elena fue influenciada fuertemente por el cineclubismo cuando realizó sus estudios en Francia. Al regresar a México repite el modelo, recolectando filmes y poniendo especial atención a aquellos que fortalecían la identidad nacional.

Es de suma importancia el tema de los cineclubes para entender el fenómeno de los acervos. Al respecto es necesario saber que dichos “clubes” surgen como reacción ante la supuesta mediocridad de la mayoría de las películas exhibidas hasta esas fechas. En los cineclubes se brindaba otra visión del cine, visión que defendía al fenómeno cinematográfico como un medio de expresión original y autónomo, en contra de la creencia de que se trataba de una “reproducción” de la realidad o del teatro. A estos propósitos y a la rápida proliferación de los cineclubes en Francia contribuyeron de manera decisiva las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, sobre todo el dadaísmo y el surrealismo, que ya desde la década de los veinte concebían al cine como un arte con grandes posibilidades propias y con

⁸⁸ Más adelante se profundiza sobre este acervo. Para mayor información se puede consultar en línea: <http://www.filmoteca.unam.mx/amiba/>, consultado el 20 de diciembre de 2012.

⁸⁹ Wood, “Cine mudo, ¿cine nacional?” en Arroyo, Ramey y Schuessler, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁰ Caroline Frick incluso argumenta que no fue hasta el siglo XX que la palabra archivo cobró un aspecto filosófico y con un sentido más popular entre las personas. Se recomienda leer el libro en la sección de posguerra para entender cómo nació esta noción. Frick, *op. cit.*, p.11.

⁹¹ *Cfr.* Patricia Torres S., “Elena Sánchez Valenzuela”, *Dicine*, núm. 47, México, noviembre de 1992, pp. 14-16.

⁹² Marco A. Galindo, *El Universal Ilustrado*, núm. 247, México, 26 de enero de 1922.

⁹³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. 1. México, UNAM, 1996.

⁹⁴ Mario Zavala, “La Filmoteca Nacional, nueva aportación de Elena Sánchez Valenzuela”, *Revista Cinema Reporter*, 26 de febrero de 1944.

el cual debía experimentarse. Con ayuda de estos movimientos que se traspasaban al campo del cine, aparece la crítica cinematográfica como oficio, así como un fuerte interés por formar un tipo de nuevo espectador que respondiera al nuevo cine.⁹⁵

Algunos de los personajes más representativos del movimiento cineclubista de esta etapa fueron Luis Delluc, quien en 1918 inició la crítica de cine en el *París-Midi*, y en 1920 fundó la revista *Cine-Clube*, al tiempo que creaba la asociación con el mismo nombre en la que los críticos del ámbito podrían encontrarse, conocerse y discutir. Otro personaje a destacar es Ricciotto Canudo, quien genera, en 1921, el nacimiento de “El Club de los Amigos del Séptimo Arte”, y es considerado el primer crítico de cine perteneciente al futurismo italiano. En 1911 había escrito el texto *El nacimiento del séptimo arte*,⁹⁶ en el que redacta la premisa de que el cine es la síntesis de las seis artes existentes hasta entonces (pintura, escultura, danza, poesía, arquitectura y música), también menciona que el fenómeno cinematográfico es la síntesis de los dos ritmos: el ritmo del espacio y el ritmo del tiempo. Este cineclub fue de gran importancia en la formación de la Vanguardia y de la Escuela Francesa.⁹⁷

De acuerdo con Gabriel Rodríguez, la primera vez que se tiene noticia del uso del término de cineclub en México, aunque no en el mismo contexto del que se usa hoy en día, fue para el uso de las salas en donde ocurrían las exhibiciones de *film d'art francés* hechas por el exhibidor independiente Jorge Alcalde entre 1909 y 1911. Por otra parte, se tiene registro de la influencia que tuvo el “Cinematógrafo Cine-Club” en la forma en que se entendería el cineclub hasta la década de los años treinta.⁹⁸ En ese entonces en México el oficio era el triple: “distribuidor-exhibidor-productor”, y los espacios en donde se proyectaban las películas eran improvisados, lo que provocaba no pocas tragedias a causa de los incendios originados por la inestabilidad del material de las cintas de nitrato usadas en ese tiempo.⁹⁹

Con el mismo afán de exhibir el cine que mostraba diferentes tipos de criterio, surge en Inglaterra, en 1925, un centro de estudio y exhibición cinematográfica, considerado por numerosos autores como el primero de su especie: la London Film Society, institución

⁹⁵ Viviana Escorcía, *Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico*, Trabajo de Grado para la carrera de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Facultad de Comunicación Audiovisual, Medellín, 2007, p. 234.

⁹⁶ Ricciotto Colombo Canudo nació en Gioia del Colle, Italia, en 1879 y murió en París en 1923.

⁹⁷ Cfr. Renzo Cotta, *Historia del Cineclub*, Cuaderno de Cine núm. 1, La Paz, Editorial Don Bosco, 1977.

⁹⁸ Gabriel Rodríguez, *Contemporáneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y cine clubes; la experiencia Mexicana*, tesis para obtener el título de licenciado en Ciencias de la Comunicación (asesorada por Aurelio de los Reyes), México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012.

⁹⁹ De este tema se hablará específicamente en el capítulo 2.

establecida por Ivor Montagu, entre otros. Esta sociedad tenía como cometido mostrar filmes artísticos que, por la censura o la falta de atractivo comercial, no podían ser exhibidos en otros cines.¹⁰⁰ Además atendía al creciente grupo de intelectuales que veían al cine como una nueva forma de arte. Entre ellos se encontraban Roger Fry, Keynes Shaw, Ellen Terry y H. G. Wells. El primer consejo incluyó a Montagu, Sidney Berstein, Iris Barry, Thorold Dickson y Basil Wright.¹⁰¹

Ya para 1929 se funda la *Fédération Française des Ciné-clubs*, con actividades encaminadas a la exhibición y producción de cortos y largometrajes que abordaban cuestiones estéticas.¹⁰² Desde Francia para todo el mundo crece la compañía Pathé que se convirtió en una de las más grandes productoras y distribuidoras, incluso en México se llega a localizar hoy en día ese tipo de soporte. La singularidad de *Passion Pathé*, en palabras de Georges Sadoul era que en ocasiones se coloreaba a mano, se adaptaban varias obras literarias así como también efectuaba numerosas vistas.¹⁰³

Este fenómeno de las muestras y exhibiciones se repite por toda la orbe y con ello se conforman diferentes colecciones; aunque nacen sin el propio fin de la preservación, con el tiempo las obras se conservan por el hecho de mantener unificadas dichas colecciones lo mejor posible e incluso algunas crecen de tal forma que se unifican en archivos fílmicos.

A raíz de la primera guerra mundial y de los incendios que generaba el tipo de soporte de nitrato con el que se elaboraban las películas, en la década de los años veinte se perdieron obras monumentales del cine que jamás se han podido volver a ver; por fortuna, algunas otras se salvaron gracias a las compilaciones que hacían los cineclubes. En esa época, además de estas colecciones, surgen otro tipo de archivos que tienen su origen en las propias productoras, tanto francesas (Lumière, Pathé, Méliès), como las estadounidenses e inglesas (las productoras de Edison, Charles Chaplin, y D.W. Griffith como la de The American Mutoscope and Biograph Co; la Motion Picture Producers and Distributors of America y los Vitagraph Studios, entre muchos otros).¹⁰⁴ Posteriormente, los MGM Studios y los Columbia Pictures¹⁰⁵ comenzaron a preocuparse por la conservación de sus filmes.

¹⁰⁰ Ginette Vincendeau (ed.) *Encyclopedia of European Cinema*. Facts on File, British Film Institute, Gran Bretaña, 1995, p. 145.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Cfr.* Charles Ford (coord.), *El cine mudo. Historia del Cine 1*, Madrid, El libro del Bolsillo, Alianza Editorial, 1998.

¹⁰³ Rodríguez, *op. cit.*

¹⁰⁴ Company Records Series. Motion Picture Patents Company. The Thomas A. Edison Papers. Archived from the original on 25 May 2007, consultado el 13 de abril de 2007.

¹⁰⁵ Roger Smither y Catherine Surowiec, *op. cit.*, p. 531.

Cuando en la década de los treinta aparece el sonido sincronizado a la imagen, el cine se expande fuertemente y comienza a ser una industria. Los empresarios, entonces, se interesan por conservar sus filmes, para poder reproducirlos cientos de veces a posteriori, o bien, para reutilizar algunas tomas en otras películas, y sonorizar obras anteriores. Un claro ejemplo de una restauración realizada con estas obras lo podemos apreciar años más tarde con la colorización de *El Ciudadano Kane* a cargo de Ted Turner, magnate de los medios que abanderó en 1988 este proceso, con el apoyo de la firma de San Diego American Film Technologies, aunque al final la copia coloreada no salió a la venta.¹⁰⁶ Por otra parte, en esos años en Estados Unidos la conservación también comienza a ser una preocupación técnica con miras hacia el futuro. Will H. Hays, quien en 1922 era director de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA),¹⁰⁷ con la ayuda de Eastman Kodak hizo un señalamiento para que las películas de nitrato se almacenasen a 40 grados Fahrenheit.

Fue en 1935 cuando Langlois y Franju fundan la Cinémathèque Française con ayuda financiera de Paul-Auguste Harlé, el entonces director de La Cinématographie Française.¹⁰⁸ En los años venideros este acervo se convertiría en la colección internacional de cine más importante del mundo. Las dos primeras copias de cine depositadas fueron: *La caída de la casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, Jean Epstein, 1928) y *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) que se convertiría en pieza clave para la historia de la cinematografía mundial, al ser la cinemateca francesa, organismo que la preservaría de la destrucción junto con una multitud de películas francesas, como las copias de *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, 1916), *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) y *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Weine, 1920), entre otras.¹⁰⁹ También restauró *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, Erich von Stroheim, 1928).

La Cinemateca Francesa y el Archivo de Praga eran especialistas en armar exhibiciones de filmes, actividades que fueron ejemplo para la National Film Library del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, fundada en 1935. El MOMA comienza así a adquirir para su filмотeca títulos de celuloide con diversos apoyos, entre ellos Walt Disney,

¹⁰⁶ Anthony Slide, *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland Classics Publishers, 1992, p. 154.

¹⁰⁷ Frick, *op. cit.*, pp. 28-35.

¹⁰⁸ Cfr. Roud Richard, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker and Warburg, 1983.

¹⁰⁹ Natalia Vias, "Henri Langlois. El homenaje", *Miradas al Cine*, disponible en: <http://www.miradas.net/0204/homenaje/0211.html>, consultado el 30 de diciembre de 2012.

D.W. Griffith y Charlie Chaplin.¹¹⁰ En la actualidad cuenta con la mayor colección de cine internacional de los Estados Unidos, constituida por más de 14.000 películas y cuatro millones de ejemplares de foto fija que recorren todos los periodos y géneros cinematográficos.¹¹¹

De igual modo, a principios de los años treinta se crea el British Film Institute (BFI).¹¹² Ernest Lindgren se unió a este instituto en 1934 como oficial de información; fue su primer curador, y más tarde, en 1935, se convirtió en el primer director de la Biblioteca Nacional de Cinematografía, la cual, en 1955, cambió su nombre por el de Archivo Nacional de Cinematografía.¹¹³ Como ocurrió en México alrededor de esos años, uno de sus principales cometidos era la creación de materiales para la educación de los adultos. Un dato importante de esta institución en pro de la conservación de archivos fílmicos es que los directivos de la institución efectuaron los primeros intentos concretos por prevenir mayores pérdidas de material y pensaron en construir una caverna antibombas que resguardara los filmes; así, Lindgren funda en Aston Clinton dentro de Buckinghamshire, los primeros locales que salvaguardaran los nitratos de esa época¹¹⁴ de una forma más adecuada.

Por su parte, Langlois, de la Cinemateca Francesa aporta una visión importante para la preservación fílmica, creía que la mejor manera de conservar el cine era su exhibición. En la sala que dirigía, el Cercle du Cinéma, proyectaba películas de Renoir, Vértov, Stroheim, Buñuel o Pudovkin,¹¹⁵ afirmaba que la mejor forma de preservar era poner los filmes en pantalla. En contraste, Ernest Lindgren, quien adoptó un enfoque selectivo en oposición a la posible acumulación de cada película, creía que la única conservación segura era la salvaguarda de los bienes en perfectas condiciones.¹¹⁶ Estos dos puntos de vista fueron llevados hasta el punto de una discusión entre especialistas en la década de los años cincuenta dentro de la FIAF, lo que dio origen al Code of Ethics, documento base por medio del cual coincidían ambos expertos en que los filmes no debían de ser destruidos después de ser copiados del nitrato en acetato.¹¹⁷ Pese a haber logrado este fundamento, las prácticas comunes de aquella época lo contradicen.

¹¹⁰ Penelope Houston, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres, BFI Publishing, British Film Institute, 1994, pp. 17-20.

¹¹¹ Cfr. The Film Preservation Center, disponible en: <http://www.moma.org/learn/resources/filmpreservation#historypreservcenter>, consultado el 10 de agosto de 2014.

¹¹² Frick, *op. cit.*, p.89.

¹¹³ Lucas McKernan, "Lindgren, Ernest Henry (1910-1973)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

¹¹⁴ Houston, *op. cit.* p. 34.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp.38-49.

¹¹⁶ Slide, *op. cit.*, p. 248.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 251.

Con el tiempo el número de filmotecas empezó a aumentar, lo que generó la necesidad de coordinarlas desde una institución única a nivel internacional y es así que nació la FIAF (Federación Internacional de Archivos del Film), que como ya mencionamos fue fundada en el año de 1938 gracias de nuevo al impulso de Langlois y Franju. En sus inicios la organización agrupaba a las hasta entonces cinco filmotecas existentes: la de Suecia (1933), Berlín (1934), Londres (1935), Nueva York (1935) y París (1935). Las afiliaciones aumentarían a lo largo de los años con la incorporación de nuevos archivos filmicos para proteger el arte cinematográfico a nivel internacional.¹¹⁸

Años antes en México, de 1924 a 1928, se da la primera gran actividad del Estado mexicano en torno a la memoria fílmica del país. Durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, y luego secretario de Gobernación, con la asesoría de Carlos Chávez como director de Bellas Artes, fomenta, bajo el auspicio de la SEP (Secretaría de Educación Pública), la producción de películas documentales mexicanas.¹¹⁹ En una investigación realizada por Astrid Villanueva, Cecilia Absalón, Gustavo Fuentes y Héctor Orozco sobre Paul Strand se nos informa lo siguiente:

En agosto de 1933, Narciso Bassols y Carlos Chávez tuvieron en sus manos el proyecto en que Strand y Agustín Velázquez Chávez recomendaban al Estado mexicano cumplir con su “función cultural” mediante el cine, reconocido como el medio “más efectivo para llegar a las masas que se quiere educar”. Para ello proponían la producción de cortometrajes que evitaran “la exhibición documental de lo pintoresco” y ayudasen a los espectadores a entender su realidad.¹²⁰

Para la época del cardenismo en 1934 el cine era ya una institución por sí misma, tan es así que se usaba como herramienta de propaganda para las políticas públicas emulando lo que se estilaba en la URSS. El especialista Álvaro Vázquez Mantecón en su artículo “Cine y propaganda durante el cardenismo”, analiza los casos concretos de las películas producidas en Tabasco durante la gubernatura de Tomás Garrido Canabal y los documentales realizados por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).¹²¹

También en la década de los treinta surgen en México las primeras revisiones críticas sobre cine.¹²² A Luz Alba, pseudónimo de Antonia Bonifant, se le debe la “calificación” de las

¹¹⁸ Cfr. Vias, *op. cit.*

¹¹⁹ Información proporcionada por Raúl Miranda, en una entrevista especial para este trabajo, realizada en julio de 2012.

¹²⁰ Museo del Palacio de Bellas Artes, *Paul Strand en México. El murmullo de los rostros*, Colecciones Fotográficas de Fundación Televisa, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA Artes Plásticas, México, diciembre de 2011, p. 18.

¹²¹ Álvaro Vázquez, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y grafía*, núm. 39, México, UAM-Azcapotzalco, julio-diciembre, 2013, pp. 86-101.

¹²² Bonfil, *op. cit.*, pp. 134-135.

películas, ya que es ella la primera persona en darle “estrellas” a las cintas.¹²³ Además eran bien conocidas las críticas de Xavier Villaurrutia para las revistas *Hoy* y *Así*. A partir de este movimiento se reconoce el valor artístico del cine, y surge la conciencia de preservar el patrimonio fílmico nacional.

En esos años, Elena Sánchez¹²⁴ —como ya se mencionó— fue designada censora; gracias a esto, comienza un seguimiento disciplinario tanto en el acopio de materiales para su revisión, como en el almacenamiento de los mismos en caso de que fueran censurados, por ejemplo. Además, la empeñosa Elena, adquiere todo tipo de moviolas y proyectores para hacer la revisión.¹²⁵

De manera paralela, el primer cineclub que se organizó en nuestro país fue el Cine-Club-Mexicano, el cual comenzó a funcionar en mayo de 1931, como filial de la Film-Society de Londres y de la Liga de Cineclubes de París, y con una vocación igual a la de sus similares europeos: crear un ambiente cinematográfico más rico y un punto de encuentro entre los especialistas de esa época. A este cineclub —que duró sólo unos cuantos años— le siguieron el Cine Club de México del IFAL (1948), y el Cine Club Progreso (1952). Este último fue el que dio un mayor impulso al movimiento cineclubero en México, además de contribuir a la formación de la Federación Mexicana de Cineclubes.¹²⁶

De acuerdo con Manuel González Casanova, en 1936, meses antes de la aparición de la Cinemateca Francesa, bajo la dirección de Elena Sánchez, inicia actividades la Filmoteca Nacional de México,¹²⁷ archivo fílmico que se encontraba bajo el amparo de la Secretaría de Educación Pública. Esto en consecuencia de la Supervisora de Películas, que se había fundado en 1923.¹²⁸ Sin embargo, cabe decir que la Cinemateca Francesa aún persiste, mientras que la Filmoteca desaparecería a escasos cuatro años de haber iniciado sus labores a la par de la creación del Departamento de Cinematografía y del Laboratorio de

¹²³ Se pueden observar las calificaciones en las páginas 17 y 29 de *El Universal Ilustrado*, núm. 778 (abril de 1932). Amador, César, “La crítica y la reseña cinematográfica en México”, *Revista Zócalo*, 1 de octubre de 2015, disponible en: <http://www.revistazocalo.com.mx/archivo/45-zocalo/7726-la-critica-y-la-resena-cinematografica-en-mexico.html>, consultado el 20 de enero de 2018.

¹²⁴ Cfr. Torres, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹²⁵ En pláticas con Raúl Miranda, éste comenta que es de las Instituciones Públicas de Supervisión de donde surge la Filmoteca Nacional, en cuyas instalaciones estaban los proyectores que Elena Sánchez utilizaba para revisar películas. Esto se puede revisar también en las filmografías de Aurelio de los Reyes, Cfr. Zavala, *op. cit.*

¹²⁶ Daniel Toca, *Cineclubbing*, disponible en: http://www.danieltoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=66, consultado el 22 de diciembre de 2012.

¹²⁷ Manuel González Casanova, “¿Y por qué no organizamos la Filmoteca Nacional?”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, segunda época, núm. 2, México, UNAM, 1988, p. 409.

¹²⁸ Fernando Muñoz C., “Me llamé Santa”, *Replicante*, vol. 3, núm. 12, verano de 2007, Guadalajara, México. Antes publicado en *UnomásUno* en febrero de 1995. pp. 1-3.

Fotografía, dependientes de la Secretaría de Educación Pública.¹²⁹ Como se aprecia, al igual que ocurre con otros programas gubernamentales, éstos obedecen a los intereses de la administración en turno,¹³⁰ más que a una política a la que se le dé continuidad para el beneficio de una nación. De esta forma ocurrió que el patrimonio fílmico nacional —memoria de imágenes en movimiento— desde finales del siglo XIX hasta mediados de los años treinta, tuvo una existencia azarosa.

Fue hasta 1942 que la Filmoteca Nacional fue fundada oficialmente,¹³¹ con el apoyo del presidente Manuel Ávila Camacho. Dicha Filmoteca pertenecería al Ministerio de Educación, de acuerdo con Patricia Torres San Martín, mientras que autores como Fernando Muñoz¹³² afirman que estaba adscrita al Departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación. Localizar las fechas en que fueron modificados los nombres de estos organismos gubernamentales nos daría más certeza sobre los hechos. Pese a esta controversia, algunos relatores concuerdan que Valenzuela casi pierde la vista de tanto trabajar con la moviola al revisar, casi sin ninguna ayuda, estos materiales.¹³³

De acuerdo con Muñoz, en 1948 Mariano de Cáceres recogió el pensamiento de esta mujer respecto a lo que debería de ser una Filmoteca Nacional:

El exiguo material que tiene la Filmoteca debe ser respetado como lo son los incunables valiosos de una biblioteca, y facilitarse al público, instituciones oficiales, particulares y escuelas, solamente copias. Es más, considero de gran importancia que la Filmoteca Nacional debería ser un Departamento autónomo, para evitar que esté sujeto a los vaivenes de la política, puesto que es la Historia que pertenece a todos los credos, religiones y pueblos. De modo que sólo con conocimiento, devoción y desinterés, se puede emprender una tarea de tamaña naturaleza. Es más: pienso que debiera haber al frente de la Filmoteca Nacional un director o directora; pero asesorada esta persona por un consejo... Yo creo que se impone una ley de protección y desenvolvimiento para que exista una verdadera Filmoteca Nacional, rica en documentos que darán luz histórica a los investigadores.¹³⁴

¹²⁹ Rogelio Jr. Agrasánchez, “Elena Sánchez Valenzuela, pionera de los archivos fílmicos en México”, *Revisiting Mexican Film. Agrasánchez Film Archive 2012-2022*, disponible en: http://www.mexfilmarchive.com/documents/elena_sanchez_valenzuela.html, consultado el 15 de mayo de 2014.

¹³⁰ Adolfo Cogco, “Análisis de los programas sociales implementados por la Secretaría de Desarrollo Social desde una perspectiva del gasto público ante un escenario de crisis económica en México”, disponible en: <http://webs.ucm.es/info/ec/jec12/archivos/A9CONOMIA%20SOCIAL/ORAL/COGCO-RODRIGUEZ-PEREZ/COGCO-RODRIGUEZ-PEREZ.pdf>, consultado el 15 de enero de 2018.

¹³¹ *Cfr.* Torres, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹³² Muñoz, *op. cit.* pp. 1-3.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

Como se aprecia, los anteriores podrían ser los antecedentes directos de la preservación fílmica en México. Ahora bien, de acuerdo con el texto de Zavala¹³⁵ la Filмотeca tenía dos funciones específicas muy parecidas a las de una biblioteca y de un archivo histórico. Por una parte, la dependencia se proponía conservar, catalogar, estudiar y reproducir los materiales fílmicos para ponerlos a disposición de los interesados; y por la otra, tendría que continuar la búsqueda de material para enriquecer su acervo. Un ejemplo de esta labor lo representa el rescate de la única copia conocida de *Santa*, relatado por Fernando Muñoz Castillo en su artículo “Me llamé Santa”,¹³⁶ claro ejemplo de la determinación de Elena por recuperar el material fílmico producido y exhibido en nuestro país.¹³⁷ Asimismo, Agrasánchez en su texto hace la siguiente referencia al artículo de Muñoz Castillo:

A pesar de que las Secretarías de Estado tenían la obligación de aportar todo su material cinematográfico a la recién creada Filмотeca Nacional, para principios de 1944 solamente las de Agricultura, Economía, Marina, Defensa Nacional y Comunicaciones habían cumplido con dicho compromiso, por lo que la señora Sánchez Valenzuela se veía en la necesidad de recorrer las demás oficinas para recolectar el material. Por otra parte, doña Elena visitaba a personas y empresas particulares que sabía tenían pietaje de interés, con objeto de convencerlos para que donaran una copia a la dependencia a su cargo.¹³⁸

La Filмотeca Nacional no contaba con el presupuesto necesario para la elaboración de copias que pudieran ser utilizadas por las instituciones educativas y culturales,¹³⁹ por lo que las películas se desgastaban y muchas veces se tenía que insistir para que fueran devueltas al lugar de la custodia original. No obstante, la labor que Elena realizó se parece en mucho al trabajo que el preservador fílmico hace hoy en día, y abrimos un respectivo paréntesis y resaltamos este enunciado porque queremos que se entienda esta expresión en un significado más apegado al del diccionario inglés, pues en español no hay una palabra que homologue la traducción literalmente de preservar. Este comentario surge a raíz de que han existido dos escuelas de la conservación fílmica: la inglesa y la francesa, cada una con métodos de funcionamiento y filosofía distintos. Sin embargo, un preservador contemporáneo en la práctica protege y resguarda intentando conservar el estado del filme llegando a un punto medio entre ambas escuelas, lo que ahondaremos en el segundo capítulo.

¹³⁵ Zavala, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Agrasánchez Jr, *op. cit.*; Muñoz, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸ Agrasánchez Jr., *op. cit.*

¹³⁹ *Cfr.* Zavala, *op. cit.*

En paralelo con otros países de Latinoamérica, en 1949 nace la Fundación Cinemateca Argentina,¹⁴⁰ que rescata copias olvidadas, recupera cine nacional y establece un archivo de notas periodísticas. Fue hasta 1967 cuando adquiere su forma jurídica. En la misma década tiene su origen la Cinemateca Brasileña con el Cine Club de la Universidad de Sao Paulo,¹⁴¹ la cual continuó sus arduas labores con poca ayuda del gobierno hasta febrero de 1984, cuando la institución se incorpora a la Fundación Pro Memoria del ministerio de Cultura.¹⁴²

De los años cuarenta a los cincuenta se vive la Época de Oro del cine mexicano. A mediados de los cuarenta, Carmen Toscano, la hija del ingeniero Salvador Toscano, camarógrafo, editor y productor de la época de la revolución, trató de vender el material de su padre para ayudarlo en los gastos de su vejez y salud. Luego de intentar dejarlo al Ministerio de Educación Pública y no obteniendo resultados, ofreció el archivo al MOMA, posteriormente al Museo Británico y al final a la Paramount Pictures; para poder ofertar dicho archivo, tuvo que catalogar más de cien mil pies de película, un esfuerzo documentado en la correspondencia de 1947 entre Carmen y Chico Alonso. Se trata de un personaje a quien parece haber conocido durante un viaje a Los Ángeles en agosto de 1946, el cual resultó ser el contacto de Carmen en los Paramount.¹⁴³

Todo el esfuerzo que Carmen realizó había sido inútil, hasta que se propuso realizar una síntesis de la compilación de su padre para mostrar la colección completa, y con la asistencia de los estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S. A.), pudo editar lo que finalmente sería la obra convertida en documental que fue estrenada en 1950. La película narraba la vida de una familia durante la Revolución Mexicana: *Memorias de un Mexicano*, que a la fecha no ha dejado de exhibirse en festivales.¹⁴⁴ Su último gran auge ocurrió con la edición conmemorativa del cincuentenario de su realización en la que, entre

¹⁴⁰ FIAF, *La imagen conservada, op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴² *Ibidem*, p. 91.

¹⁴³ David Wood, "Carmen Toscano", en Jane Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, Nueva York, Center for Digital Research and Scholarship, Columbia University Libraries, 2013, disponible en: <https://wfpp.cdrc.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>, consultado el 8 de septiembre de 2015.

¹⁴⁴ David Wood, "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento filmico", *Secuencia*, núm. 75, septiembre-diciembre de 2009, pp. 147-170.

otras cosas, se digitalizó para elaborar una versión en DVD.¹⁴⁵ Elena Poniatowska reporta que el INAH declaró a esta película como un monumento histórico.¹⁴⁶

En dichas décadas, en Sudamérica nacen los archivos fílmicos comenzando en Montevideo con el Cine Arte Sodre (hoy Archivo Nacional de la Imagen), posteriormente en São Paulo con la Cinemateca Brasileña, y en Buenos Aires con la Cinemateca Argentina. Para 1952, nuevamente en Montevideo, se constituye la Cinemateca Uruguaya. Estas cuatro cinetecas ingresan a la FIAF, impulsan la creación de otras instituciones en la región, además de que organizan, con sede en Montevideo, la Sección Latinoamericana de la FIAF.¹⁴⁷ Hoy en día, tres de las cuatro cinetecas son instituciones privadas, y cabe aclarar que nacieron gracias a cineclubes. Como analizaremos más adelante, muchas cinetecas tienen sus orígenes en estos movimientos.

Entre los años cincuenta y sesenta la oleada de cineclubismo se extendió por América Latina y a la par fueron surgiendo los correspondientes archivos: Lima, Santiago, México, Guatemala, Bogotá, La Asunción y La Habana, que se sumaron al movimiento. Por otra parte en esos mismos años surgieron la Cineteca de Caracas y la de Río de Janeiro que no estaban ligadas al movimiento de cineclubes sino que se conformaron como instituciones¹⁴⁸ dedicadas exclusivamente a la preservación fílmica, lo cual por sí mismo ya es un progreso importante.

En México el representante del cineclubismo convertido en una institución para fines de preservación fue Manuel González Casanova. El movimiento de la *nouvelle vague*,¹⁴⁹ del cual surge Henri Langlois y su Cinémathèque française, llega a México con todo su esplendor y motiva a los interesados en el cine a agruparse, a hacer críticas y formar cineclubes.

¹⁴⁵ Cfr. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila (coords.), “Carmen Toscano Escobedo”, en *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, UNAM, México, 2002, disponible en: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/T/TOSCANO_escobedo_carmen/biografia.html, consultado el 2 de enero de 2013.

¹⁴⁶ Woman Film Pioneers Project, *Carmen Toscano*, disponible en: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>, consultado el 3 de enero de 2017.

¹⁴⁷ Daniel Martínez, “Introducción” en FIAF, *La imagen conservada*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁸ Difusión Cultural UNAM, *Filmoteca UNAM*, Dirección de Actividades Cinematográficas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en: <http://www.filmoteca.unam.mx/>, consultado el 20 de febrero de 2013.

¹⁴⁹ La *nouvelle vague* surgió de la Cinemateca Francesa: Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais, Rouch, Doniel-Valcroze y un aplúsimo etcétera, comenzaron a conocer profundamente el cine gracias a la labor de Langlois. Ángel S. Harguindey, “Henri Langlois, creador de la Cinemateca Francesa”, *El País*, disponible en: http://elpais.com/diario/1977/01/15/sociedad/222130810_850215.html, consultado el 22 de diciembre de 2012. Para ampliar la referencia se recomienda la lectura de: Carlos Heredero, *En torno a la nouvelle vague, rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, 2002.

Un cineclub emblemático dentro del movimiento fue el cineclub Progreso. En 1952 sus miembros declaran que comienza a ser necesario un archivo mexicano de imágenes en movimiento, quizás como una vía para evitar que se pierdan todas las películas que eran exhibidas en los cineclubes. También criticaban el absurdo que se daba en cuanto a la censura de los filmes. En ese momento estos especialistas recomiendan a la Secretaría de Educación Pública un archivo que se instauraría en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Pese a su ardua insistencia no reciben eco a su petición sino hasta 1959, por parte de la UNAM.¹⁵⁰

Ya anteriormente, en 1956, se había fundado la Federación Mexicana de Cineclubes, que tenía entre sus postulados "luchar por la fundación de una cinemateca, una biblioteca, un museo del cine y una escuela cinematográfica."¹⁵¹

En esa misma década, al otro lado del mundo se funda el Archivo Fílmico Nacional de China en 1958,¹⁵² mientras que de 1950 a 1960, Georgia, Herzegovina, Ucrania y demás repúblicas en ese tiempo soviéticas, concentrarían su archivo fílmico en Moscú. De igual modo, durante esos años, se multiplicaron los centros de investigación relativos a este arte; al respecto, había entre Varsovia, Budapest y Belgrado 25 centros, 6 en Bruselas y 4 en Estocolmo.¹⁵³ Como se ve, el despertar por la conciencia de archivo había trascendido fronteras. En Latinoamérica ocurría lo mismo; pero no fue sino hasta la siguiente década que las diversas filmotecas y cinetecas empezaban a conformarse.

Sin embargo, durante la década de los años cincuenta y sesenta, la proliferación de los cineclubes universitarios aumentaba y despertó con ello un "apetito" por un cine al que más adelante llamarían *de arte y ensayo*, así como también un interés por recuperar sistemáticamente el patrimonio fílmico mexicano. Todo este movimiento se puede apreciar plasmado en la fundación del Departamento de Actividades Cinematográficas (DAC), dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM; pero sólo hasta los años setenta, y gracias al esfuerzo de González Casanova se le daría el reconocimiento oficial como filmoteca.¹⁵⁴

Creada el 8 de julio de 1960, la Filmoteca de la UNAM es hoy el archivo cinematográfico más antiguo viviente de nuestro país. Algo a resaltar es que este archivo resguarda la más importante colección de material fílmico sobre la Revolución Mexicana,

¹⁵⁰ González Casanova, *op. cit.*, p. 410.

¹⁵¹ Filmoteca de la UNAM, *Filmoteca de la UNAM: 25 años*, México, UNAM, 1986, p. 11.

¹⁵² Frick, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵³ Houston, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁴ Bonfil, *op. cit.*, pp. 137-138.

además de que se encarga de custodiar todos los filmes de nitrato de cada uno de los archivos fílmicos del país. De su acervo destaca la colección de *Las Divas*, integrada por una serie de películas italianas filmadas entre 1914 y 1925; las únicas películas de ficción sobrevivientes que se hicieron en México en la época silente como *El puño de hierro*, filmada en 1927 por Gabriel García Moreno y *Tepeyac* (1917), de José Manuel Ramos y Carlos E. González, considerado el largometraje de ficción silente más antiguo que se conoce en el cine mexicano y primero que aborda el tema guadalupano en el cine nacional;¹⁵⁵ y no sobra mencionar la colección Edmundo Gabilondo (personaje que compró los filmes a los hermanos Alva) y que ha sido enriquecida gracias a la reciente donación del Archivo Salvador Toscano.

También en 1960 se funda la Cinemateca Cubana, adscrita al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). A partir de 1961, dicha cinemateca organiza un programa diario de exhibición de filmes que no se ha interrumpido hasta la fecha en que se redactan estas líneas y tiene lugar en 12 salas del país.¹⁵⁶

En esos años, ante la ausencia de una cineteca nacional y de un instituto de cine, los cineclubes intentaron crear en México una cultura cinematográfica democrática. Para ello, divulgaban los filmes más relevantes de la modernidad cinematográfica: el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa, el cinema novo brasileño, las primeras realizaciones del cine cubano revolucionario, etc. Podemos apreciar fielmente las ambiciones de este movimiento en el manifiesto que, en 1961 expresa la necesidad de la fundación de un instituto de enseñanza cinematográfica, la formación de una cinemateca y el apoyo a la investigación en este campo. Es también el año de la fundación de la revista *Nuevo Cine*, animada por intelectuales como José de la Colina, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez y Jomi García Ascot. Varios de ellos se convertirían en los intelectuales y críticos de cine más respetados en los años venideros.¹⁵⁷

El creciente interés por la preservación de este invaluable material histórico de imágenes en movimiento contribuyó a que Carmen Toscano convenciera al presidente Adolfo López Mateos para que en 1963 se creara la Cinemateca de México. Se instauró en el tercer piso del antiguo Palacio de Comunicaciones. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de esta narración de acontecimientos, una vez más, la iniciativa fracasaría al ocurrir el cambio de administración, pues la institución no obtuvo el refrendo del presidente Díaz

¹⁵⁵ Abida Ventura, "Otras joyas de la filmoteca de la UNAM", *El Universal*, viernes 2 de abril, disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68309.html>, consultado el 5 de enero de 2013.

¹⁵⁶ FIAF, *La imagen conservada*, op. cit., p. 61.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 137-138.

Ordaz y fue obligada a desocupar dichas instalaciones en diciembre de 1964.¹⁵⁸ Así durante décadas, el Archivo Histórico Cinematográfico Salvador Toscano permaneció en la Quinta los Barandales, lugar de la Fundación Toscano en Ocoyoacac, Estado de México¹⁵⁹ y fue hasta el siglo XXI que fueron donados los materiales a la Filmoteca de la UNAM.

En calidad de colaborador del DAC de la UNAM (dirigido entonces por Manuel González Casanova, durante el segundo semestre de 1964), Carlos Monsiváis fue el principal promotor del homenaje que el Cine Club de la Universidad le rindió a Juan Orol. En 1965, el Cine Club Estudiantil Universitario, bajo la conducción del mismo Monsiváis, consagró todos sus ciclos (un total de siete) a un tipo de examinación del cine mexicano desde el periodo silente hasta fines de la década de los cincuenta, ofreciendo el que sin duda fue el primer gran panorama histórico de nuestra cinematografía, constituido, entre otros, por *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler-Raphael J. Sevilla, 1933), *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959). Esas muestras vinieron a ser, junto con *El cine mexicano* (Ediciones Era, 1963), de Emilio García Riera, las primeras fuentes bibliográficas serias acerca de la compleja historia del cine nacional.¹⁶⁰

En contraparte, en 1967 se establece la Cinemateca Mexicana dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la cual tuvo su sede en el Museo Nacional de Antropología. Su principal objetivo era resguardar las producciones cinematográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.¹⁶¹ Algo por lo que se le recuerda ampliamente es por la prolífica programación de su cine club, y por la calidad y los contenidos a cargo de Galdino Gómez. También se reconoce la calidad de las copias de cine mudo que la organización resguardaba.

¹⁵⁸ Carl Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Jefferson y Londres, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005, p. 110.

¹⁵⁹ David Wood, "Cine documental y Revolución Mexicana. La Invención de un género", *Fragments. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Universidad de Guadalajara/IMCINE/CONACULTA, 2010, p. 41.

¹⁶⁰ Eduardo de la Vega, "Carlos Monsiváis y la nueva cultura cinematográfica en México", *El portal del cine mexicano y más. Corre cámara*, disponible en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1882, consultado el 4 de enero de 2013.

¹⁶¹ Fernando Osorio, *Patrimonio filmico y responsabilidad de custodia en México*, material inédito, p. 8.

La Cinemateca Mexicana ofrecía 37 ciclos de películas en calidad de préstamo, es decir, ciclos que podían ser ambulantes y presentarse en otras instituciones, como su ciclo de cine documental y un ciclo por actores, lo que constituía un total de 148 títulos. Al parecer esta programación ocurrió casi de manera continua hasta 1996, en donde podíamos apreciar estos ciclos de cine con la copia en soporte de video en el marco de la Feria del Libro de Antropología.¹⁶² La dificultad en términos de preservación que la Cinemateca del INAH presentaba es que no se sabía con precisión qué resguardaba, es decir que las colecciones no eran fáciles de catalogar. Se sabe que algunos de los materiales fílmicos se entregaron a la Cineteca Nacional para su resguardo a principios del siglo XXI y que las oficinas de la Cinemateca se incorporaron a las oficinas de la Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Debido a este tipo de movimientos sin adecuado control físico de las colecciones se dio la pérdida del sonado caso de los rollos del negativo de *María de Mi Corazón* (J. H. Hermosillo, 1979).¹⁶³

En la década de los setenta surgen en Latinoamérica nuevas cinetecas, por ejemplo la Cinemateca de Cuba,¹⁶⁴ la Cinemateca Boliviana que fue creada en 1976 por iniciativa de la Alcaldía de la Paz; y que, como en otros casos en Latinoamérica, se constituye como fundación cultural sin fines de lucro.¹⁶⁵ En 1979 nace también la Cineteca Nacional de Nicaragua, perteneciente al INCINE (Instituto Nicaragüense de Cinematografía).¹⁶⁶

Es hasta el 16 de agosto de 1973 que se dicta por decreto la fundación de la Cineteca Nacional de México. Así, en el Artículo 2, Fracción XIV, de la Ley de la Industria Cinematográfica se señala que “son atribuciones de la Secretaría de Gobernación [...] formar la Cineteca Nacional, para cuyo fin los productores o empresas productoras entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país, en los términos que señale el Reglamento”.

Lo anterior se publicó en el *Diario Oficial* además del Reglamento Interior de la Secretaría de Gobernación cuyo Artículo 16 establece que “compete a la Dirección General de Cinematografía: [...] dirigir, organizar y atender el funcionamiento de la Cineteca Nacional [...]”.¹⁶⁷

¹⁶² *Ibidem*, p. 9.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Cfr.* Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1984*, México, Cineteca Nacional de México, 1985.

¹⁶⁵ FIAF, *La imagen conservada, op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 68.

¹⁶⁷ Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1974*, México, Cineteca Nacional, México, 1974.

Pero no fue sino hasta enero de 1974 cuando surgió finalmente la Cineteca Nacional, bajo el auspicio de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Sus propósitos iban de acuerdo con las normas de la FIAF,¹⁶⁸ a la que ingresa como miembro en 1975, aunque se convirtiera realmente en miembro activo en 1977. En este año comenzó a efectuar la Muestra Internacional de Cine reconocida ampliamente hasta hoy en día.

Un año antes, resultado de la reforma administrativa en nuestro país, la Presidencia de la República creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), de la que la Cineteca Nacional pasó a formar parte. En 1980 abrió por vez primera el Foro Internacional de la Cineteca, espacio reservado para el documental, los nuevos creadores y la vanguardia.¹⁶⁹

También en 1977 ocurren dos hechos importantes a resaltar. Uno de ellos es que se incorpora como miembro FIAF la Filmoteca de la UNAM. Por otra parte, surge el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), hoy conocido como el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Este archivo se funda dentro del Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social del Instituto Nacional Indigenista (INI), con el apoyo del Fondo Nacional de Actividades Sociales (FONAPAS), dentro del programa denominado Ollin Yoliztli. Sus actividades se encaminaron a la investigación, el registro audiovisual y la difusión de los materiales producidos hasta ese momento, buscando fortalecer el conocimiento y respeto de la multiculturalidad nacional.¹⁷⁰

Desde sus inicios, el AEA consideró la necesidad de crear un banco de imágenes, y en 1978 se propuso un discurso visual inherente a la política de difusión del INI, lo que llevó a que en el año de 1989 este organismo iniciara un ambicioso programa de Transferencia de Medios Audiovisuales, cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. A partir de 2002 el Acervo lleva el nombre del antropólogo Alfonso Muñoz Jiménez, quien fuera realizador de diversos materiales filmicos y de video para esta institución.¹⁷¹ Hoy en día es la única institución fílmica en el país que se encuentra a la vanguardia con respecto al cambio de formatos tecnológicos, de manera que cuenta con toda su base de datos digitalizada para su consulta en línea.

¹⁶⁸ Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), disponible en: <http://www.fiafnet.org/es/>, consultado el 6 de enero, 2013.

¹⁶⁹ Cfr. "Información", *Cineteca Nacional México*, disponible en línea: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>, consultado el 16 de febrero de 2019.

¹⁷⁰ Margarita Sosa, "Acervo de cine y video Alfonso Muñoz. Los acervos culturales de la CDI", información diseñada para circulación en impreza, escrita por la autora y colaboradores, México, 2013 (este impreso como parte del compilado de fuentes de información para el documental *Dispositivo* citado antes).

¹⁷¹ *Idem*.

Una acción que concretiza la visión de la preservación fílmica en México y en Latinoamérica para los años ochenta se aprecia en el segundo número del *Boletín CIDUCAL* impreso en 1981.¹⁷² Un colectivo mexicano plasma en la introducción una profunda preocupación por la pérdida de datos importantes dentro de los archivos fílmicos:

La nación está ante una crisis que afecta la conservación de nuestra herencia nacional, tal como se halla registrada en los noticieros de 1911 a 1967. Se trata de una crisis, porque los archivos están desapareciendo rápidamente, a un ritmo de 500 000 pies por año. A medida que el film envejece se hacen más remotas las posibilidades de rescatar valiosa información [...]. Dentro de diez o veinte años millones de pies habrán alcanzado su máxima vida útil. Este deterioro inevitable, junto con el peligro de incendios inherente al almacenaje de la película nitrato, causará la pérdida irreparable de todos los noticieros que aún no han sido pasados a películas de seguridad [...]. Se sabe que existen menos del 25% de los noticieros de la década de 1920. Ya se ha perdido mucho de lo correspondiente a 1930 a 1940, que son los últimos años del periodo de nitrato. Ni siquiera los negativos de seguridad son enteramente inmunes a sufrir daños y destrucción. Resumiendo, aproximadamente 170 millones de pies de negativos de noticieros necesitan ser preservados [...].¹⁷³

Lamentablemente, esta preocupación no tuvo eco. Un año más tarde sucedió el evento que inscribió a México a los récords Guinness por haber perdido la mayor cantidad de material fílmico en una sola noche.¹⁷⁴ El 24 de marzo de 1982 un incendio destruyó tanto las instalaciones de la Cineteca Nacional como miles de rollos que contenían una enorme cantidad de nuestro patrimonio fílmico, muchos de los cuales no han podido ser recuperados. Se destruyó gran parte del acervo (6 506 filmes) y casi todos los documentos (9 278 libros y revistas, y 2 300 guiones).¹⁷⁵

Al respecto, Wolfgang Klaue, el entonces presidente de la FIAF, señalaría en su informe anual lo siguiente:

A pesar de que los hechos demuestran que las películas de nitrato contenidas en la Cineteca Nacional no fueron la causa del incendio, es indudable que la gravedad del siniestro aumentó debido a grandes cantidades de nitrato almacenado en el edificio. Este pavoroso desastre deberá servir como urgente recordatorio para todos aquellos que son responsables de la custodia del patrimonio de imágenes en movimiento para que, bajo ninguna circunstancia, se almacenen grandes cantidades de material de nitrato en edificios que sirvan de habitación o lugar de trabajo [...] la preservación del material de nitrato es un problema, un asunto muy peligroso. Hay, por supuesto, una única solución: transferir material de nitrato a acetato para evitar cualquier riesgo

¹⁷² Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, núm. 2, segunda época, México, Filmoteca de la UNAM, febrero de 1981.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Cineteca Nacional, “El acervo de las bóvedas de la Cineteca Nacional, patrimonio de todos los mexicanos” [Archivo Histórico], martes 17 de noviembre de 2009, disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=120>, consultado el 14 de febrero de 2017.

¹⁷⁵ FIAF, *La imagen conservada, op. cit.*, p. 53.

de ese tipo. Esta es la política de la mayoría de los archivos, pero el problema financiero relacionado con esa transferencia es enorme.¹⁷⁶

Esta anotación fue hecha antes de conocer que el copiado de un formato a otro, es decir de nitrato a acetato, es únicamente una parte de la solución. Esta medida se implementó en muchos países en los años cuarenta, cuando se advirtió acerca de lo peligroso que podrían resultar los rollos de nitrato, cuyo reciclaje hasta era utilizado para fabricar barniz de uñas o cera para bolear zapatos.¹⁷⁷ Hoy, gracias a los expertos de la preservación, sabemos que fue nocivo reciclar muchas joyas cinematográficas en su soporte original de nitrato y que el acetato no es tan nítido, además de que presenta muchos más problemas de conservación como el *síndrome de vinagre*, entre otros que explicaremos en el siguiente capítulo.

El célebre edificio de la Cineteca Nacional albergaba una gran cantidad de cintas filmadas en película de nitrato de plata (material altamente inflamable) que desde hacía años esperaba su conservación y copiado a película de acetato, confiable y única alternativa para la época.¹⁷⁸ Si bien para este periodo la Cineteca Nacional llevaba ya cuatro años de ser miembro activo de la FIAF, no había concretado sus normas y reglas de resguardo del material fílmico lo que culminó en el incendio de la totalidad de las instalaciones.¹⁷⁹ Entre las 6 506 películas que se perdieron figuraba el material fílmico que el Archivo General de la Nación había donado en 1980 y que provenía de la oficina de prensa del presidente Ávila Camacho; material de los archivos Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón; gran parte del archivo Guerra Zacarías,¹⁸⁰ que incluía películas pornográficas de antes de 1900; los dibujos originales de Eisenstein; un programa original de *El perro andaluz* de Luis Buñuel, entre muchos otros testimonios y documentos.¹⁸¹

Las nuevas instalaciones de la Cineteca fueron inauguradas el 27 de enero de 1984, en la Plaza de los Compositores de la Avenida México-Coyoacán. Aunque en 1992 la UNESCO estableció el programa Memoria del Mundo como hemos afirmado al principio del presente capítulo, fue hasta el 2001 que quedó establecido el Comité Mexicano Memoria del Mundo-UNESCO, integrado por los responsables de las principales instituciones públicas y

¹⁷⁶ Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1982*, op. cit. p. 2.

¹⁷⁷ Cf. Roger Smither y Catherine Surowiec, "A poem by Jean-Luc Godard", *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruselas, FIAF, 2002, p. 89.

¹⁷⁸ Una explicación más detallada de por qué se creía que toda película de nitrato tenía que ser copiada en acetato se dará puntualmente en el siguiente capítulo.

¹⁷⁹ Bonfil, op. cit., p. 138.

¹⁸⁰ Recientemente mientras la autora trabajaba en la Cineteca Nacional, se redescubrió parte de esta colección, la cual se comenzó a limpiar y estabilizar en 2013.

¹⁸¹ Carlos Marín, "La negligencia consumió a la Cineteca Nacional", *Proceso*, 29 de marzo de 1982.

privadas con documentos impresos, visuales, musicales, fotográficos, sonoros, electrónicos y digitales resguardados. Este comité respaldó la propuesta de Cineteca Nacional y Fimoteca de la UNAM para nominar el negativo original de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) al programa Memoria del Mundo, lo que se concretó hasta agosto de 2003.¹⁸²

Durante el ejercicio de 1984, el Patronato Pro Reconstrucción y Recuperación de la Cineteca Nacional, A.C. recaudó fondos por la cantidad de 37, 684,733.24 pesos para el acondicionamiento de las nuevas instalaciones. Dichos donativos se consiguieron con los ingresos en taquilla del día 27 de enero de 1984 (día de la inauguración de las nuevas instalaciones) así como los de las proyecciones de La Compañía Operadora de Teatros S. A., Tele Cines S .C., S. A., Organización Ramírez, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del organismo Espectáculos la Libertad. A la citada cantidad se agregan los donativos de \$5.000,000 de los señores Gregorio Wallerstein y Mario Moreno Reyes (cada uno), y el de \$1.000,000.00 en material fílmico por parte de Alfredo Ripstein.¹⁸³

Mientras en nuestro país se planeaba el reacomodo que generó el vacío de un incendio devastador, en esa misma década surgen más cinotecas, entre ellas, la Cinemateca Ecuatoriana (1981) que nace a partir de la Casa de Cultura Benjamín Carrión, fundada en 1944,¹⁸⁴ y en 1985 el Archivo Nacional de la Imagen, adscrito al Servicio Oficial de Difusión de Radio, Televisión y Espectáculos (SODRE) surge oficialmente en Uruguay¹⁸⁵ (cabe mencionar que el trabajo de estas organizaciones se realizaba ya desde la década de los cuarenta). De sectores oficiales y privados surge también la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (1986),¹⁸⁶ y en Perú, la Fimoteca de Lima (también en 1986), por un convenio entre el Museo de Arte de Lima y la Fundación para el Fomento de la Educación y la Cultura del Banco Continental, así como el Archivo de Imágenes en Movimiento de Puerto Rico. En 1989 ocurre lo propio en Paraguay, con la Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay.¹⁸⁷ La anterior tendencia permite advertir una creciente producción de material videográfico que se manifestó en esta década y que no halló cabida en un lugar especializado para ello hasta una década después con el surgimiento de las videotecas. Para las décadas subsecuentes y con esta visión, se crean la Cinemateca Nacional de Venezuela y la Cineteca de Chile entre otras.

¹⁸² “Información”, *Cineteca Nacional México*, *op. cit.* [en línea].

¹⁸³ Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1984*, *op. cit.*, pp. 3, 25.

¹⁸⁴ FIAF, *La imagen conservada*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 73.

Volviendo a la Cineteca Nacional de México, hasta el día de hoy podemos decir que se trata de un Fideicomiso que lucha por cambiar de estatus para poder autofinanciarse. En la actualidad es un organismo dependiente del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)¹⁸⁸ que se crea el 25 de marzo de 1983 por decreto presidencial, como un organismo público descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio; operó bajo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que en 2016 se transforma en Secretaría de Cultura. El IMCINE también coordina las actividades de los Estudios Churubusco Azteca, S. A. (ECHASA) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.),¹⁸⁹ además de las de la propia Cineteca.

El Instituto crea su propia filmoteca para la siguiente década. Según Gerardo Ortiz, ex subdirector de Acervo y Circuitos Culturales (Filmoteca del IMCINE), en 1990 se creó la Dirección de Producción y Distribución, y se creó un Departamento de Tráfico que pudiera atender tanto las necesidades de distribución, como de entrada, salida y mantenimiento de materiales. Con la liquidación de las 13 compañías que pertenecían al Instituto, iniciada en 1989, éste quedó a cargo de las producciones que habían efectuado el Conacine, Conacite 1 y 2 y Pelmex. El acervo se integró con 65 películas. Más tarde incorporó a éste los títulos del Centro de Producción del Cortometraje¹⁹⁰ junto con el rescate de materiales pertenecientes a Azteca Films de los Estados Unidos, que se repartieron entre Cineteca, Filmoteca e IMCINE, para no duplicar las funciones, tras el acuerdo de que dicho acervo sólo se quedaría con títulos a partir de los años noventa.

Cuando se comenzó a escribir el presente texto el acervo del IMCINE se componía de 156 títulos, que se encontraban en una bóveda improvisada para tener las características necesarias en la calle Avena, en la colonia Granjas, en la capital del país. En 2014 el acervo se trasladó a las instalaciones de la Cineteca Nacional, en donde se construyó una nave explícitamente para contener las bóvedas que custodiarían este archivo, lo anterior dentro del plan Cineteca del Siglo XXI. El acervo de IMCINE es muy importante, sobre todo en lo que respecta al material no fílmico como carteles, fotografías, documentos y regalos de

¹⁸⁸ El IMCINE fue creado buscando los siguientes objetivos: consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional; establecer una política de fomento industrial en el sector audiovisual; apoyar la producción, distribución y exhibición cinematográfica dentro y fuera de las fronteras de México; generar una buena imagen del cine mexicano y sus creadores en el mundo; promover el conocimiento de la cinematografía a públicos diversos a través de festivales, muestras, ciclos y foros en todas las regiones del país, Instituto Mexicano de Cinematografía, disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>, consultado el 10 de septiembre de 2014.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Gerardo Ortiz, en entrevista realizada por la autora el 4 de septiembre de 2013. Para consultar el audio y el video correspondiente, se recomienda ver el documental *Dispositivo* aunado a la misma.

prensa, entre otros objetos.¹⁹¹ Sin embargo, consideramos que no se le ha dado su debida importancia, en especial por los directores y productores modernos y contemporáneos pues muchos no elaboraron una copia fílmica específicamente para resguardo de esta institución, lo que trajo en la década de 2010 muchos problemas de consulta por no contar con las copias que se habían perdido o estaban muy rayadas para poder ser exhibidas correctamente.

Entre 1990 y la presente década nuevas cinetecas y filmotecas surgen al interior de la república, entre ellas se encuentran la Filmoteca Michoacana, la Cineteca de Tijuana, la Cineteca Municipal Silvestre Revueltas de Durango, la Cineteca Zacatecas, la Cineteca de Coahuila, la Cinemateca Luis Buñuel de Puebla, la Cineteca de Nuevo León. Asimismo los archivos privados: el Archivo Fílmico de Fundación Televisa y el Archivo Fílmico Demetrio Bilbatua. Recientemente, en 2017, se está construyendo la Cineteca del Estado de México en las instalaciones del Instituto Mexiquense de Cultura. Como este último, muchos son los archivos que continúan en el camino por su constitución como organismo reconocido para la preservación de la memoria cinematográfica.

Es muy importante hacer una adecuada investigación sobre la falta de especialización que existe dentro del personal que diseña y construye las cinetecas o filmotecas. Como en el caso de la Cineteca del Estado de México que no está especialmente programada para albergar un archivo cinematográfico sino como una ventana de exhibición de películas en formato digital.

En 2012, y también como parte del proyecto de Cineteca Siglo XXI, de la Cineteca Nacional de México, se crea el Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela como un espacio a la vanguardia en América Latina. Cuenta con equipo de alto nivel para la digitalización de materiales fílmicos, tanto de imagen como de sonido, y también para la restauración digital. Los siguientes objetivos, son los que, en palabras de Paolo Tosini, exdirector de este proyecto,¹⁹² persigue dicho laboratorio:

- Primero, la restauración digital, que consiste en el rescate de las colecciones y de las películas nacionales, iberoamericanas e internacionales con técnicas de vanguardias.
- Segundo, la investigación fílmica: las técnicas digitales combinadas con las técnicas de investigación histórica y científica, permitirán ampliar el conocimiento sobre el material fílmico.
- Tercero, la formación especializada. Este espacio permitirá formar restauradores capacitados en material fílmico —una formación inédita en el país y a la vanguardia mundial—. Muy pocos son

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Paolo Tosini, *Boletín Informativo de Acervos*, núm. 1, Cineteca Nacional, México, 22 de abril de 2013, p. 7.

los espacios dedicados a esta vocación en el mundo (Ámsterdam, Bolonia, Gorizia, Rochester, Anglia Oriental).¹⁹³

A pesar de la enorme erogación federal para este proyecto, las autoridades que encabezan el destino de los montos presupuestales no han dado credibilidad a los responsables directos, al no entender la importancia de las metas y logros alcanzados, pues con el cambio sexenal se redujeron las plazas de los especialistas a la mitad y se prescindió de los servicios de personas capacitadas para el uso del equipo con instructores internacionales. En su lugar se contrataron recién egresados de escuelas de cine digital sin capacitación en la materia, ni tampoco en lo que a cine análogo se refiere. Esto redujo el avance y la calidad en las digitalizaciones de piezas de cine nacional. Estos sucesos se sumaron al hecho de que en 2016 Paolo Tosini, fundador del Laboratorio, deja su puesto por cambio de residencia de país. La falta de personal capacitado y de directivos con adecuado conocimiento de los procesos de restauración, podrían tener como consecuencia que muchos materiales puedan ser salvados o restaurados.¹⁹⁴

De 2010 a la fecha se han creado diversos colectivos de archivos fílmicos caseros además de festivales que solamente exhiben este tipo de archivo. Entre los colectivos cabe resaltar al Colectivo Mnemocine que dirige el cineasta Ezequiel Reyes. Esta organización guarda su archivo en la colonia Portales de Ciudad de México. También el Foro 7 y medio que dirige el cineasta Gregorio Rocha resguarda negativos cinematográficos caseros además de copias únicas como la película *Santa* en 16mm, la primera versión. Por otra parte “Las Jornadas de Reapropiación” a cargo de Michael Ramos-Araizaga, se han consolidado como el más importante festival de *foundfootage* y de cine de archivo.

En la actualidad son cinco los archivos fílmicos públicos mexicanos que son miembros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF): el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), la Fimoteca del IMCINE, la Cineteca de Monterrey, la Fimoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Esto es importante porque la FIAF reúne a las más importantes instituciones dedicadas a la salvaguarda de las imágenes en movimiento y la defensa del patrimonio fílmico como forma de expresión artística de los siglos XX y XXI.

¹⁹³ Paolo Tosini, “Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela”, *Boletín Electrónico de la Cineteca Nacional*, martes 20 de agosto de 2013. Publicaciones. Extensión Académica, disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=416>, consultado el 18 de septiembre de 2014.

¹⁹⁴ Para entender cabalmente este crudo fenómeno complementamos este trabajo con una tesis documental audiovisual, la cual hemos mencionado al principio de este capítulo, cuyo nombre es *Dispositivo*, haciendo alusión a la retórica aristotélica que plantea que el *Dispositio* es la parte argumentativa y expositiva del discurso en donde se justifica el porqué de las cosas.

Por su parte, como hemos mencionado en el texto, la Fílmoteca de la UNAM continúa adscrita a la Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC), que es el organismo responsable de cine en la UNAM¹⁹⁵ desde 1987. Actualmente la Fílmoteca de la UNAM es el único laboratorio de revelado en blanco y negro en 35mm y de restauración fotoquímica en México. Es importante señalar que en 2014 se adquirió el equipo digital para conformar también un laboratorio de restauración digital.

Tanto la Fílmoteca de la UNAM como la Cineteca Nacional participan con material restaurado por primera vez en 2013 en Le Giornate del Cinema Muto (The Pordenone Silent Film Festival),¹⁹⁶ en Italia. En la actualidad tanto Le Giornate como el Cinema Ritrovato de Bolonia¹⁹⁷ son los dos festivales más importantes de restauración fílmica en los cuales convergen investigadores y expertos de la restauración de todo el mundo. En este mismo año el investigador Aurelio de los Reyes recibió el Premio Jean Mitry de la edición número 32 del Festival, el primer mexicano en recibir el reconocimiento más importante como investigador-historiador de cine en el campo de la preservación fílmica. A esta ceremonia acudieron dos jóvenes investigadores becados por el mismo arte: el compañero de formación César de la Rosa y quien escribe este documento, la cual fue la primera participación mexicana para formar parte del *Collegium* que organiza este mismo festival. Se trata de un ciclo de mesas redondas en donde se recibe instrucción y charlas por parte de los mejores especialistas a nivel mundial en el campo de la preservación fílmica como Livio Jacob, Paolo Cherchi Usai, Piero Colussi y David Robinson, quienes nos acompañaron en ese año. Para 2014 el compañero César de la Rosa es nombrado ganador del premio que otorga el *Collegium*, “Il premio Banca FriulAdria” por su investigación: *Aura Footprints of Early Cinema*, escrito que versa sobre una colección de filmes pintados a mano que guarda la Cineteca Nacional. De esta forma vemos consolidarse a un grupo de expertos restauradores en México; se trata de compañeros y colectivos intergeneracionales que intercambian conocimientos, pues mientras un equipo de jóvenes domina los softwares de la restauración, personajes emblemáticos de la historia del cine y la restauración les transmiten sus conocimientos.

¹⁹⁵ FIAF, *La imagen conservada*, op. cit., p. 62.

¹⁹⁶ Edizioni Precedenti, “Le Giornate del Cinema Muto - The Pordenone Silent Film Festival”, *La Cineteca de Friuli*, disponible en: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti.html, consultado el 15 de septiembre de 2014.

¹⁹⁷ Edizioni Precedenti, “Il Cinema Ritrovato. Cineteca Bologna”, *La Cineteca de Friuli*, disponible en: <http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2014/ev/archivio2014>, consultado el 15 de septiembre de 2014.

1.3 Discusión legal sobre el patrimonio filmico en México

Para poder hablar sobre preservación es necesario dilucidar el término “patrimonio cultural”. Dicho concepto “está vinculado a la pérdida o desaparición potencial del objeto o colección”.¹⁹⁸ Sin embargo hoy en día va más allá de la pérdida de los objetos *per se*. La preocupación que se plantea versa sobre aquellos objetos intangibles, los que comprenden el imaginario colectivo de un pueblo y en este caso de una nación. Es por ello que abrimos la discusión sobre la voluntad de preservación de los bienes. En 1989, en la Conferencia General en su 25ª sesión en París, se redactaría un texto angular que mandataría las siguientes disposiciones llevadas a cabo por los países miembros de la UNESCO. La Recomendación Sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular dice:

El patrimonio inmaterial constituye un fenómeno cultural complejo cuya transformación en una política de alcance global supone la yuxtaposición de intereses locales, nacionales y transnacionales. Su fallida aparición como parte de la normativa internacional de los derechos de autor ha revelado su incongruencia con los postulados de la doctrina liberal occidental. Sin embargo, su reciente inauguración como una nueva noción patrimonial abre infinitas posibilidades de interpretación en cuanto a su valor y a sus usos políticos múltiples.¹⁹⁹

Para acercarnos al punto medular de la discusión, tenemos que empezar por hablar sobre los derechos culturales, sobre los bienes culturales y sobre el patrimonio cultural. Por una parte, es necesario definir el estado jurídico de la cultura, ya que lo que se conserva, más que el objeto patrimonial, es la diversidad y el derecho que tiene toda persona a su legado cultural, sin restricciones.²⁰⁰ Por otra parte, los bienes culturales tienen su origen en los derechos de la persona, pues al crear dichos bienes o heredarlos éstos adquieren un carácter privado, así, las personas que los poseen adquieren también las facultades de decisión y uso sobre ellos.²⁰¹ Los dos puntos mencionados, parecen distantes y a veces irreconciliables, porque ¿hasta qué punto lo que pertenece a una persona también pertenece a las otras?, ¿cuándo un bien privado comienza a ser público?, ¿cuándo un conjunto de personas pueden o no privatizar o hacer públicos ciertos bienes? La línea tan delgada que

¹⁹⁸ Cfr. André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos claves de museología*, Consejo Internacional de Museos, París, Armand Colin, 2010.

¹⁹⁹ UNESCO, Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular adoptada por la Conferencia General en su 25ª sesión, París, 15 de noviembre de 1989, p. 4.

²⁰⁰ Cfr. Ballart Hernández y Juan Tresserras, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001.

²⁰¹ Cfr. Bonfil, *op. cit.*

divide las respuestas a estas preguntas, genera problemáticas jurídicas de muy diversa índole que pueden perjudicar directamente a la preservación fílmica.

Existen contados textos sobre derecho de autor en el cine. Dentro de esta especialidad son aún menos los escritos que analizan la noción de patrimonio cultural y derecho de autor dentro del campo de los archivos fílmicos. Sabemos y hemos mencionado que este vertiginoso cambio de tecnologías genera un enaltecimiento de la imagen en movimiento, sobre ello profundizaremos en el segundo capítulo. El crecimiento ilimitado y uso de imágenes crea varias problemáticas y cuestionamientos por lo que resulta relevante encauzar el análisis por la vía de los derechos de uso de imágenes, ya sea por resguardo, para su restauración, su divulgación o hasta los términos correspondientes al comodato de los archivos.

Hemos esbozado la construcción de la noción de patrimonio en la primera parte del presente capítulo. Pretendemos ser más puntuales a continuación para poder adentrarnos en los términos jurídicos y legales que circundan el tema de la preservación de archivos fílmicos. Nos damos a la tarea de desmenuzar cada uno de estos conceptos para poder comprender por qué son trascendentales para el tema de la preservación fílmica y por qué el ámbito jurídico la enmarca.

El concepto de patrimonio se entiende como el conjunto de bienes y derechos pertenecientes a una persona, física o jurídica. Históricamente, la idea de patrimonio está ligada a la de herencia. La palabra²⁰² tiene su raíz en el latín: *patri*, “padre” y *monium*, “recibido”, “lo recibido por línea paterna”. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que las herencias no sólo recaen en el individuo sino en la familia de éste, por lo tanto, el término se expande hasta adquirir un sentido de obligación para los bienes que merecieran los sucesores de tal apellido o familia.

Como hemos definido en los anteriores párrafos el patrimonio tiene su origen en un carácter privado o personal pero también se puede definir y entender a través de un espacio público, ya que se puede integrar gracias a las decisiones colectivas institucionalizadas. De esta forma, se conserva y transmite porque es un bien común. Por un lado cabe resaltar que hace referencia al conjunto de bienes que una persona, grupo de personas u órgano privado pueden poseer. Por el otro, es importante subrayar que un ente también puede ser patrimonial cuando está a disposición pública. Sin embargo, sea la primera o la segunda definición, el patrimonio tiene sentido al margen de la sociedad, ya sea para defender al organismo privado o a la persona poseedora de los derechos de ese ente u objeto ante

²⁰² Cfr. RAE, *Diccionario de la lengua española* (22a. edición), Real Academia Española, 2001.

alguna circunstancia de plagio o robo, o para resguardar al conjunto de objetos de una comunidad o sociedad en común. Debido a esta última idea se esclarece que es responsabilidad del Estado efectuar una adecuada gestión patrimonial. Es decir, es indispensable para el desarrollo humano devolver los objetos patrimoniales (que por su propia naturaleza vienen del pasado) o dar muestra de ellos a la sociedad del presente, para que ésta pueda custodiarlos y utilizarlos para su futuro.²⁰³

El término patrimonio, entonces, adquiere dos sentidos principales: por un lado subraya el carácter de los bienes que por derecho le corresponden a la persona moral o física, y por el otro, los derechos que corresponden a los individuos que comparten las mismas tradiciones, valores y elementos que circundan a dicho patrimonio. Es en esta intersección en donde se abre la complejidad del tema que nos ocupa, por lo que nos vemos obligados a analizar el derecho de autor y el derecho a la cultura que tiene el ser humano, pues los dos son piedras angulares para las decisiones de preservación de todo archivo fílmico.

El núcleo que origina la noción de patrimonio como herencia —según se expuso en el *Seminario de Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales*—²⁰⁴ sitúa al bien cultural como una entidad que se deriva de los objetos culturales: las obras únicas como objetos que adquieren un valor proporcional a su rareza y significado. El conjunto de estos bienes constituye un patrimonio cultural. Manlio Frigo, en la *Revista Internacional de la Cruz Roja*²⁰⁵ hace las siguientes observaciones: “[...] el concepto de patrimonio cultural, comparado con el de bienes culturales, es más amplio, puesto que expresa una forma de herencia que debe salvaguardarse y ser entregada a las generaciones futuras.”²⁰⁶ Inversamente, el concepto de bienes culturales no puede usarse para la variedad de aspectos que abarca el concepto de patrimonio cultural,²⁰⁷ el cual incluye, entre otros, los elementos culturales inmateriales como las danzas y el folclor, que apenas recientemente son considerados objeto de protección jurídica a nivel internacional. En el Artículo 2 de la mencionada Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, del 17 de octubre de 2003, se incluye la siguiente definición de Patrimonio cultural inmaterial: “[...] los usos, representaciones,

²⁰³ Cfr. Hernandez y Tresserras, *op. cit.*

²⁰⁴ Cfr. *Seminario de modelos de gestión para colecciones patrimoniales.*

²⁰⁵ Manlio Frigo, “Bienes culturales o patrimonio cultural: ¿una "batalla de conceptos" en el derecho internacional?”, *Revista Internacional de la Cruz Roja*, Comité Internacional de la Cruz Roja, Ginebra, Suiza, 30 de julio de 2004, disponible en: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/63hkc3.htm>, consultado el 1 de diciembre de 2014.

²⁰⁶ Citado por Janet Blake, “On defining the cultural heritage”, *International and comparative Law quarterly*, vol. 49, Estados Unidos, Cambridge Journals, 2000, pp. 61-85.

²⁰⁷ Cfr. Lyndel Prott y Patrick O’Keefe, “Cultural heritage’ or ‘cultural property’?”, *International Journal of Cultural Property*, vol. 1, Estados Unidos, Cambridge Journals, 1992, pp. 307-320.

expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales relacionados con ellos, que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural”.²⁰⁸

Por su parte, Guillermo Bonfil, en su texto “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” hace la siguiente aseveración: “El valor patrimonial de cualquier elemento cultural, tangible o intangible, se establece por su relevancia en términos de la escala de valores de la cultura a la que pertenece”.²⁰⁹

Finalmente, en el Artículo 73, Fracción XXV, de la Carta Magna mexicana, se hace referencia al patrimonio cultural desde el ámbito jurídico con la siguiente aseveración “para legislar sobre vestigios o restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos cuya conservación sea de interés nacional”.²¹⁰

Una reflexión, planteada también por Bonfil, que nos ayuda a poner en contexto la importancia de las definiciones, es la siguiente:

México [...] no es una sociedad culturalmente unificada. Por el contrario: en ese aspecto es un país caracterizado por las diferencias, además de las desigualdades... ¿Por qué a un campesino del Valle del Mezquital debe preocuparle que se destruya una casa estilo *art nouveau* de la colonia San Rafael?, o ¿Por qué una obrera de una maquiladora en Tijuana debe sentir como pérdida de algo suyo la quema de la Cineteca Nacional?... Y sin embargo, decimos que la Cineteca, el archivo local, la danza huasteca y el edificio *art nouveau* pertenecían todos al patrimonio cultural de los mexicanos. Vale la pena entonces profundizar un poco en la reflexión sobre este punto para tratar de entender los significados reales del patrimonio cultural.²¹¹

De acuerdo con el punto de vista de la historia, el arte y/o la ciencia aquellos artefactos, lugares, obras, monumentos, estructuras, inscripciones o cavernas que tengan un valor universal excepcional son “patrimonio cultural”. Lo anterior lo define la Convención Internacional de la UNESCO.²¹² En su primer artículo, también agrega una acotación sobre los bienes culturales dentro de las competencias legislativas del Estado: “[...] Sea cual fuere el régimen jurídico de la propiedad pública o privada, según la legislación nacional de la cual

²⁰⁸ UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, París, 17 de octubre de 2003.

²⁰⁹ Bonfil, Guillermo. “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del Patrimonio Cultural. Antología de textos*, México, CONACULTA, 2003, p. 48.

²¹⁰ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Artículo 73, Fracción XXV, Sección III de las facultades del Congreso, fracción reformada DOF 08-07-1921, recorrida (antes fracción XXVII) por derogación de fracciones XXV y XXVI DOF 20-08-1928, reformada DOF 13-12-1934, 13-01-1966, 21-09-2000, 30-04-2009, 26-02-2013, disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/htm/1.htm>, consultado el 2 de diciembre de 2014.

²¹¹ Bonfil, *op. cit.*, p. 49.

²¹² *Cfr.* UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

se trate, la protección de los bienes culturales está claramente regulada por las normas estipuladas en los acuerdos internacionales sobre la circulación de bienes muebles, es decir obras de arte y objetos de interés artístico, histórico y arqueológico [...].²¹³

Estos bienes,²¹⁴ según lo advierte Manlio Frigo, engloban una amplia cantidad e incluyen no sólo los bienes inmuebles, sino también los intangibles y/o los elementos inmateriales, al menos en los países de derecho civil.²¹⁵ Esto se ve reflejado en el Convenio para la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado²¹⁶, que define como bienes culturales también a las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros o de archivos además de aquellos edificios que resguardan dichas colecciones como los museos, bibliotecas o los centros monumentales.²¹⁷

Los preservadores filmicos trabajamos en colecciones tangibles e intangibles tanto de películas como de objetos que tienen o tuvieron que ver con ellas, dividiendo a las colecciones en “Fílmicas” y “No Fílmicas”. Dentro de la primera categoría entran todas las cintas cinematográficas en todos sus soportes y formatos. Dentro de la segunda categoría entran las fotografías, revistas, carteles, banners, postales, kits de prensa, y hasta la ropa que los artistas usaron en las películas o los bienes como partes de las escenografías, props y demás artículos.

De acuerdo con Berrueco, el capítulo VIII de la Ley Federal de Cinematografía rescata la convicción de que las obras cinematográficas de todas las naciones deben preservarse y ser protegidas, porque son parte del patrimonio cultural de la humanidad.²¹⁸

La Ley Federal de Cinematografía le otorga el carácter de bien y patrimonio cultural a la película, definiéndola de la siguiente forma: “La película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística única e irremplazable y, por lo tanto, debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales [...]”.²¹⁹ La Cineteca Nacional de México, por

²¹³ Frigo, *op. cit.*

²¹⁴ Cfr. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, Norma de Información Financiera Gubernamental, Unidad de Contabilidad Gubernamental e Informes sobre la Gestión Pública NIFG 017—Bienes Muebles e Inmuebles, 2010.

²¹⁵ Frigo, *op. cit.*

²¹⁶ Cfr. UNESCO, Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954. La Haya, 14 de mayo de 1954.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Cfr. Adriana Berrueco, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 68.

²¹⁹ Cfr. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, “Art. 6. Ley Federal de Cinematografía, *Diario Oficial de la Federación*, 29 de diciembre de 1992. Última reforma publicada por el DOF 28-04-México, 2010.

ley (Artículos 87 y 88 de la Ley de la Industria Cinematográfica) se encarga de resguardar el acervo fílmico nacional.²²⁰

Por tratarse estos bienes culturales de un patrimonio fílmico nacional, el Estado tiene que asumir cabalmente sus responsabilidades y crear los reglamentos necesarios para que se respeten los acuerdos internacionales que nuestro país ha firmado, lo que no ha ocurrido en el caso de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, pues el Estado no ha tomado iniciativas claras para darle seguimiento. La falta de un reglamento afecta directamente a la preservación fílmica. Los archivos fílmicos, como se sabe, resguardan el material físico, es decir, las películas, y resulta muy complicada la labor de intervenirlas tanto para su conservación y restauración como para exhibirlas y/o difundirlas, porque frecuentemente no se cuenta con los derechos patrimoniales de las mismas. Lo que significa no llevar a cabo la labor de preservación.

Para puntualizar el problema, la falta de un reglamento así como un manual y reglas de operación, junto con la insuficiente inversión, significa que muchas películas estén a punto de ser inservibles por falta de intervención (en el sentido de bloquear las reacciones adversas a su conservación, como la acidez, hongos, daños por pegaduras, alabiamientos, encogimientos, etc.). Las instituciones que poseen estos bienes no tienen el suficiente personal, equipo y presupuesto, por lo que se ven orilladas a seleccionar el tipo de intervenciones que harán, privilegiando a las películas de las que sí poseen los derechos. A esta premisa se le suma el conflicto jurídico que no declara la mutua responsabilidad entre las partes “dueñas” de los bienes. ¿A qué nos referimos con la responsabilidad de los bienes? Alguien tiene que poseer los derechos para poder decidir sobre el paradero de los materiales. ¿Cómo podemos entender lo anterior? Para tales casos son necesarias las puntualizaciones de la ley. De acuerdo con Ramón Obón: “[...] debe aceptarse que si no existe un marco jurídico adecuado en el cual se desarrollen las manifestaciones intelectuales de una sociedad, esa creatividad decrece afectando el propio acervo cultural, por ello es que hemos sostenido que el derecho de autor es un importante fundamento del desarrollo cultural de los pueblos”.²²¹

Es decir sin el marco de la legislación también se está privando a los ciudadanos mexicanos de acceder a estos materiales porque no existen catálogos adecuados para saber lo que los acervos contienen, ni tampoco plataformas pues no se encuentra el material digitalizado por lo que no se puede consultar.

²²⁰ FIAF, *La imagen conservada*, *op. cit.*, p. 53.

²²¹ Ramón Obón, *Derecho de autor y cine*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014. p. 93.

En México el párrafo noveno del Artículo cuarto constitucional establece que:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y el desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.²²²

Por otra parte la Declaración Universal de los Derechos Humanos dicta en su Artículo 27 que: “Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias y artísticas de que sea autora”.²²³

El propio Obón afirma que dicho precepto instituye dos de los derechos fundamentales del hombre: el derecho a la cultura y el derecho de autor. En el mismo sentido José Fons apunta:

La creación espiritual es un medio de comunicación de los hombres, y la protección de su autor, en lugar de perjudicar su desarrollo, tiende al mejoramiento y engrandecimiento de las artes y de las ciencias, y por ende de la cultura y de la civilización [...] el derecho de autor y la cultura forman aspectos complementarios de un todo indivisible y la forma de hacerlo eficaz es mediante el reconocimiento y la reglamentación uniforme y universal del derecho intelectual.²²⁴

En 1886 se unen diversos países para la realización de un convenio de protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas. Este tratado recibió el nombre de Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, más conocido como Convenio de Berna, Convención de Berna, CBERPOLA o Tratado de Berna,²²⁵ actualmente con 163 países incorporados. Este convenio trajo consigo una nueva visión acerca del derecho de autor, así como reformas y adiciones a las leyes de los países. Ha sufrido cambios en varias ocasiones: París en 1896; Berlín en 1908; Berna en 1914; Roma en 1928; Bruselas en 1948; Roma en 1961; Estocolmo en 1967; París en 1971, y una

²²² *Ibidem*, p. 93.

²²³ UNESCO, “Declaración universal de los derechos humanos”, Artículo 27, Oficina Regional de Educación para una América Latina y el Caribe, UNESCO Santiago, 10 diciembre de 2008. p. 21.

²²⁴ José Fons, “Le Droit de Propriété Intellectuelle Dans ses Relations avec L'intérêt Public et la Culture”, citado en Ramón Obón, *op. cit.*, p. 94

²²⁵ *Cfr.* Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), “Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas”, Ginebra, Suiza, WIPO, 1979.

corrección en 1979. La incorporación de México al Convenio de París que tuvo lugar el 26 de julio de 1976, ocurrió luego de solicitar su adhesión el 21 de abril de ese mismo año.²²⁶

El Convenio de Berna ha pretendido buscar una armonización de los diversos sistemas jurídicos con el fin de hacer más fácil el comercio internacional de las películas, lo cual se consigna en los artículos 14 y 14 bis.²²⁷ En materia cinematográfica, el tratado aborda el tema de la titularidad en tres formas: 1) el sistema del *film copyright*, 2) el film como una obra en colaboración, y 3) la presunción de cesión de derechos a favor del productor.

El sistema de *film copyright* atribuye al productor la calidad de autor y es propio de los países anglosajones. Los países de tradición latina, por su parte, han adoptado el sistema de obra en colaboración. El último, sobre la presunción de cesión de derechos a favor del productor, establece que los autores o los titulares de los derechos patrimoniales se comprometen a aportar sus contribuciones para la realización del total de la obra audiovisual; esto queda prescrito en un contrato en el que le ceden los derechos al productor y con ello no podrán oponerse a su explotación aunque sigan siendo los titulares de dicha obra.²²⁸

Lo trascendental del sistema de derecho de autor, al ser un marco de dominio público, es que es creado como una medida para sustentar el derecho a la cultura para las generaciones venideras.²²⁹ Tan trascendental ha sido todo lo comprendido en este marco legal, que los países que reconocen su importancia estratégica para la consolidación de industrias culturales se encuentran en una posición privilegiada a nivel internacional tanto en términos económicos como de penetración cultural mediante sus exportaciones culturales.²³⁰ Por otro lado están los países que no han tomado medidas concretas y han tenido que conformarse, en palabras de Obón, con “aceptar ‘la invasión’ de productos y contenidos culturales extranjeros, con graves consecuencias, tales como la identidad cultural, un sincretismo negativo y la salida de divisas, con un decrecimiento en la creatividad nacional”.²³¹

Un ejemplo claro de la afirmación anterior es el sistema Hollywoodense que expande sus obras a lo largo y lo ancho del orbe. En el caso de México, el acuerdo de libre comercio

²²⁶ Cfr. Clara López y Adrián Estrada, “Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial”, *Edición y derecho de autor en las publicaciones de la UNAM*, México, Publicaciones Digitales, DGSCA, UNAM, 2007, disponible en: http://www.edicion.unam.mx/html/3_3_1.html, consultado el 12 de diciembre de 2014.

²²⁷ Cfr. Obón, *op. cit.* p. 127.

²²⁸ Cfr. Alfonso González, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, Granada, Comares, 2001, pp. 304-306.

²²⁹ Obón, *op. cit.*, p. 149.

²³⁰ *Ibidem*, p. 149.

²³¹ *Idem*.

de América del Norte²³² trajo graves consecuencias para la cinematografía nacional debido a las permisiones que concede a la importación de cultura extranjera sobre la nuestra.

En México el marco jurídico que regula la correspondencia de tales derechos es la vigente Ley Federal del Derecho de Autor, en cuyo artículo primero se señala:

La presente ley, reglamentaria del Artículo 28 constitucional, tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la nación; protección de los derechos de los autores, de los artistas e intérpretes ejecutantes, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación a sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.²³³

El Artículo 11 de la ley autoral establece el concepto de derecho de autor en los siguientes términos: “[...] es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el Artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado moral y los segundos, el patrimonial”.²³⁴

De igual modo, dicha ley define al autor como “la persona física que ha creado una obra literaria y artística” (Artículo 12).²³⁵

Por otra parte, según la ley, “los derechos morales son un conjunto de prerrogativas de carácter personal que se consideran unidas al autor y tienen carácter inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable”.²³⁶ Adriana Berrueco, quien es precursora en este campo de investigación en México, señala en su tesis doctoral que “en el Artículo 21 se enuncian y explican los derechos morales reconocidos en México, a los cuales la doctrina jurídica ha nombrado de la siguiente manera: derecho de divulgación, de paternidad, integridad de la obra, de modificación, retiro de la obra del comercio y derecho de repudio”.

²³⁷ En la siguiente tabla se incluye la enunciación legal de ellos:

²³² Cfr. *Diario Oficial de la Federación*, Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, Decreto de Promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, México, lunes 20 de diciembre de 1993.

²³³ Obón, *op cit.*, p. 113.

²³⁴ José Luis Caballero, “Apuntes sobre los derechos de autor en cinematografía”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 26, enero-marzo de 2005.

²³⁵ Cfr. Fernando Serra, *Nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, México, Porrúa.

²³⁶ Berrueco, *op. cit.*, p. 117.

²³⁷ *Idem.*

Derechos Morales reconocidos en México	
Nombre dado por la doctrina	Texto del Artículo 21. Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:
Derecho de divulgación	Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita.
Derecho de paternidad	Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada, y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima.
Derecho de integridad	Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación del autor.
Derecho de modificación	Modificar su obra.
Retiro del comercio	Retirar su obra del comercio.
Derecho de repudio	Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación.
Fuente: Adriana Berrueco, <i>Nuevo régimen jurídico del cine mexicano</i> , México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p.	

La aportación de Berrueco es la elaboración de este análisis en forma de cuadro comparativo en torno a los tipos de doctrina de derecho. La observación esclarece que al autor y a sus herederos le corresponde el principio del derecho moral y que es sólo en ausencia de éstos o cuando las obras son anónimas o han pasado a ser de dominio público, que le corresponde ejercer ese derecho al Estado, siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural de la nación.²³⁸ La discusión empieza en las delimitaciones para saber cuáles artefactos formarían parte del patrimonio cultural o los bienes culturales y cuáles no.

Derivado de ello habría de suponerse que el pietaje pudiera ser libre de ocuparse por instituciones gubernamentales que se dedican a preservar y difundir el patrimonio cultural de la nación. Pero esto no ocurre así. Tendrían que añadirse incisos a las respectivas leyes para que hubiera excepciones que ameriten el uso y la divulgación de las películas o fragmentos. Además, como se ha mencionado, es crucial emitir un reglamento que permita la restauración y difusión de estos materiales cuando se encuentran en sitios gubernamentales de resguardo como es el caso de la Cineteca Nacional. En otros casos,

²³⁸ *Ibidem*, p. 118.

como la Filmoteca de la UNAM, la ley tendrá que apoyar a este tipo de instituciones para contar con las herramientas adecuadas, tanto jurídicas como de infraestructura (financiamiento, equipo, personal), para que el fin de preservar los bienes fílmicos llegue a su cumplimiento. Mucha de la problemática en esta área deriva de que la gran mayoría del material fílmico se guarda o se custodia en estas instituciones pero no se difunde. A veces ni siquiera una cantidad significativa de investigadores pueden tener derecho a estas imágenes en movimiento.

Para comenzar a tomar decisiones sobre en qué medida se pueden o no ocupar las imágenes es indispensable tomar en cuenta que una vez que el o los autores mueren, sus herederos gozan de los derechos sobre la obra durante cien años más, una vez que haya fallecido el último de los coautores. Berrueco continúa más adelante en el mismo texto:

El Artículo 29 de la Ley²³⁹ también especifica que los derechos patrimoniales estarán vigentes cien años después de divulgadas tanto las obras hechas al servicio de la Federación, de las entidades federativas o de los municipios, como las obras póstumas, siempre que se divulguen dentro del plazo de protección post mortem del autor. Al vencimiento de todos los plazos mencionados, las obras entran en el régimen de dominio público y su explotación es libre.²⁴⁰

El cine en México, como hemos señalado, existe desde 1896, y como industria, desde los años treinta del siglo pasado, por lo que para ahora es mínima o nula la obra que entra dentro de este supuesto y se considera por consiguiente de dominio público.

Muchas productoras y televisoras aprovechan el hecho de que:

[...] la ley también establece que los titulares de derechos patrimoniales pueden transferir dichos derechos u otorgar licencias de uso exclusivas o no exclusivas para que terceras personas efectúen la explotación de las obras, ante el precepto legal que exige que toda transmisión de derechos patrimoniales debe ser onerosa y temporal y que los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales o licencias de uso deben celebrarse, invariablemente, por escrito, pues de no observarse esta formalidad serán nulos de pleno derecho.²⁴¹

Con ello, muchas obras de carácter patrimonial permanecen en manos de explotadores del mercado de consumo con la justificación legal de que una vez que el portante concede los derechos, no podría oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, ni a la transmisión por cable, o radiodifusión, ni al subtítulo y el doblaje de los textos de dicha obra (Art. 99).²⁴² Además, gracias a este

²³⁹ Cfr. *Ley Federal de Derecho de Autor, op. cit.*

²⁴⁰ Berrueco, *op.cit.*, p. 120.

²⁴¹ *Ibidem*, p.120.

²⁴² *Ibidem*, p.124.

amparo, muchos abogados y familiares de productoras suelen portar los derechos de directores y aprovechan para generar algún tipo de ganancia aunque el autor, productor o director, antes de morir, hubiera decidido donar su material²⁴³ a un organismo como la Filmoteca de la UNAM.

Gracias a investigaciones como las de Obón o Berrueco, o las propias realizadas por organismos internos de los acervos, se decide hacer actualmente un tipo de contrato con la cantidad onerosa de, por ejemplo, un peso, para respetar lo dictado por la ley y de esta forma el material pueda ser usado y los derechos transferidos.²⁴⁴ La ley es muy específica en las facultades de explotación, pero no da a los acervos la facultad de adquirir dichos derechos para la restauración y difusión de los mismos. Queda pendiente una plataforma de discusión entre estos autores y más especialistas para generar propuestas y soluciones a todas las problemáticas para la regulación de uso y difusión de los archivos.

Hoy la norma en la que existe una amplia regulación para las producciones audiovisuales es la Ley Federal del Derecho de Autor. Asimismo está surgiendo en el área social otra regulación jurídica que pronto se está convirtiendo en una rama del derecho a la que se le denomina “protección del patrimonio cultural”, cuya regulación en la actualidad, en el caso de México, se halla dispersa en leyes y reglamentos de orden administrativo y en diferentes convenciones internacionales.²⁴⁵

Las nuevas resoluciones jurídicas protegen al productor o televisora, actores que con un único pago inicial al autor, explotan la obra a su voluntad, incluso por medios diferentes a aquellos para los que fue creada y sin que los autores puedan reclamar algún beneficio de ello. La consecuencia de semejante disposición es que, una vez cedidos los derechos patrimoniales, el productor tendrá el mismo tratamiento que el propio autor o incluso uno mejor, lo cual genera una problemática con el pietaje de interés nacional que queda a cargo de terceras personas que obtuvieron los derechos patrimoniales de nuestros bienes culturales.²⁴⁶

Como ejemplo tenemos, en la década de los noventas, el siguiente caso explicado por Rodolfo Peláez:

[...] con el pretexto de restaurar y poner en orden los derechos de títulos de relevancia nacional, se constituyó en México una empresa en la que participaba capital estadounidense, denominada

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Rodolfo Peláez, “Entrevista con Iván Trujillo. El acervo filmico: preservación de la imagen documental”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos. Conservación y legislación*, México, CUEC-UNAM, 2007.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Idem.*

Author's Rights Restoration Corporation (ARRC), que compró los derechos de aproximadamente cuatro mil copias de obras cinematográficas, caídas en el dominio público en los Estados Unidos, a un precio ridículo de cien dólares cada una [...]. El prestanombres de esta operación fue Oscar Larry Brooks, hijo del productor Oscar Brooks, quien engañó a decenas de viejos guionistas y compositores, a viudas y/o a sus herederos patrimoniales, con el argumento de que ahora cobrarían regalías en Estados Unidos y el resto del mundo, a excepción de México, a cambio de sus derechos de autor y conforme a la tradición e interpretación sajona de tales derechos. [...] El contrato que Larry Brooks firmó a casi doscientos autores y compositores mexicanos, además de ser leonino y oneroso, reserva en su primera opción la facultad para que la ARRC se quede con el 75% de las regalías correspondientes por plazo definido. [...] Los abogados de la SOGEM²⁴⁷ y de los productores titulares del derecho de autor iniciaron gestiones para recuperar dichas obras, pero aun a ellos se les ha dificultado la prosecución de un juicio legal, dadas las diversas interpretaciones que hay entre las jurisprudencias sajona y latina en la materia. [...] Casi la totalidad del patrimonio fílmico está ahora en litigio con empresarios estadounidenses y sus prestanombres en México. (No hay que olvidar que canciones tradicionales como La bamba son propiedad de estadounidenses y que el Himno Nacional también está registrado por un "prolífico" autor del país vecino).²⁴⁸

De acuerdo con Xavier Robles, para que situaciones como la anterior no sigan ocurriendo los especialistas jurídicos en materia de archivos fílmicos tendrían que fundamentar sus litigios, en el Artículo 7o. de la Ley Federal de Derecho de Autor, la cual determina:

la película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística, única e irremplazable y por tanto, debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales, independientemente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización. Esta disposición también posee conexión y relevancia con otros campos jurídicos y culturales.²⁴⁹

Los interesados y especialistas tienen la responsabilidad de preservar y de recomendar a las sociedades futuras qué es lo que se tiene que preservar. Sin embargo, las historias cambian, o mejor dicho, la manera de ver la historia cambia. Por eso, a pesar del esfuerzo y las recomendaciones hechas, las generaciones futuras decidirán qué es importante y qué no para ser preservado pero todo ello con base en lo que nosotros circunscribamos el día de hoy. La corresponsabilidad es en términos de formación y la creación de cuadros; de ahí la importancia de cómo se eduque a la nación con respecto a sus bienes culturales.

Es nuestro deber formar comités cuyos miembros tendrían que ser personas capacitadas que formen parte de reconocidas instituciones públicas y privadas que puedan marcar un orden de importancia en la nominación de las colecciones a preservar, entre

²⁴⁷ Sociedad General de Escritores de México, disponible en: <http://www.sogem.org.mx/>, consultado el 1 de julio de 2012.

²⁴⁸ Peláez, *op. cit.*, p. 115.

²⁴⁹ Robles, *op. cit.*, p. 19.

cuyos fines esté, por ejemplo, que sean tomadas en cuenta por la UNESCO para ser considerarlas como patrimonio de la humanidad.

Así es que en este afán surge el MOW (Memory of the World).²⁵⁰ Nuestro país también se adhiere a este esfuerzo pero no de manera muy clara ni con reglamentos que dicten sus formas, normativas e iniciativas. México, estuvo de acuerdo en conformar el comité para salvaguardar la Memoria del Mundo, no tiene políticas claras o reglamentos de operación. El Estado mexicano invierte muy pocos recursos para salvaguardar su patrimonio, especialmente el fílmico.

La obra de los cineastas mexicanos, destaca Xavier Robles, “constituye una vasta riqueza cultural que es patrimonio de la nación. Sin embargo, la protección del legado fílmico de los cineastas no está contemplada ni en la legislación sobre el patrimonio cultural, ni en la ley federal del derecho de autor, ni en la ley cinematográfica vigente al momento”.²⁵¹ Existen miles de latas de nitrato sulfatándose en bóvedas que no reúnen las características necesarias de almacenamiento, temperatura y humedad adecuadas para conservar su material, por lo que luego de un tiempo se convierten en desperdicio vil. Así, poco a poco, vamos tirando muestra “Memoria del Mundo”, nuestra “Memoria de México”, nuestro patrimonio fílmico.

Por si fuera poco, no sólo tenemos problemas de conservación y preservación derivados del desgaste físico de los materiales, sino también por la falta de una legislación clara. Una entrevista que Gabriel Figueroa Flores le concedió a Malú Huacuja para el diario *El Financiero* ilustra esta afirmación. El entrevistado asegura que los negativos originales de la obra de su padre habían sido vendidos por CLASA Films a Televisa, empresa que a su vez los vendió a Ted Turner, el conocido magnate estadounidense. De esta manera, una parte importante de nuestro patrimonio cultural pasa a ser propiedad privada y no se consolida como material a disposición del pueblo mexicano, como bien dice Figueroa:

Me parece verdaderamente absurdo que México no proteja su patrimonio cultural y que no esté contemplado el cine como patrimonio cultural. Eso me parece muy anacrónico. Yo no sé qué están haciendo los diputados del país. Creo que deberían considerar que estos bienes no pueden estar saliendo del país, menos de esta manera. El trabajo en la Época de Oro del cine nacional es uno de los reductos culturales en los cuales, todavía hoy, el mexicano se identifica, de una manera romántica, mítica, si tú quieres pero así es. Por eso son los clásicos: porque la gente sigue refiriéndose a ellos, porque todavía le significan muchas cosas.²⁵²

Por su parte, Enrique Sánchez Ruiz afirma:

²⁵⁰ En español “Comité para la Memoria del Mundo”. *Vid. Supra*, “Introducción”.

²⁵¹ Citado en Xavier Robles, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁵² *Ibidem*, p. 11.

Es fundamental que el gobierno mexicano se persuada de que todavía vale la pena creer en México. Todavía se puede seguir construyendo un país múltiple, diverso pero con formas de identidad que nos permitan seguir siendo una comunidad imaginaria única. El cine mexicano es una institución social e histórica que ha jugado un papel primordial en la construcción de la mexicanidad del siglo XX y esperamos que lo siga siendo en el siglo XXI. ¿Estamos condenados a volvernos consumidores pasivos de relatos 'globales'?²⁵³

La FIAF ha dedicado grandes esfuerzos para elaborar un programa, un escrito y memorias que especifiquen cómo preservar y clasificar, por ejemplo, los noticieros en material fílmico. Pese a todo este trabajo aún existen muchas lagunas en otros campos, es el caso complejo de los derechos de autor de las películas que fueron producidas en un país pero que por algún motivo se encuentran custodiadas por otros. Es difícil efectuar un manual de procedimientos por las diferencias entre un país y otro y sus respectivas legislaciones. Sin embargo, los documentos que se han podido consolidar amplían la discusión sobre el tipo de derecho al que están sujetos los materiales cinematográficos, ya sea el copyright o sistema anglosajón, o el sistema francés o continental, que es el utilizado en Latinoamérica,²⁵⁴ y el cual hemos especificado en anteriores párrafos de este apartado.

Para el caso mexicano, tenemos que sumarnos a los esfuerzos de la FIAF y seguir avanzando en la modificación de la normatividad existente. Es nuestro deber ceñir las pautas para la discusión en la creación de leyes y sobre todo reglamentos que amparen a los acervos nacionales. La siguiente tabla ofrece un marco de referencia legal para conformar los actos jurídicos de nuestros acervos:

Marco Legal		
Fecha de expedición o última reforma	Documento	Ocasiones en las que aparecen ciertos términos
09-08-2012 [1]	Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos	Patrimonio cultural: 2 , Patrimonio: 1 . Cultura: 6 . Custodia: 0
16-01-2012 [2]	Ley General de Bienes Nacionales	Patrimonio cultural: 0 , Patrimonio: 61 . Cultura: 9 . Custodia: 3
29-12-1992 [9]	Ley Federal de Cinematografía	Patrimonio cultural: 0 , Patrimonio: 2 . Cultura: 4 . Custodia: 32

²⁵³ Enrique Sánchez Ruiz (coord.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México, Imcine-Universidad de Guadalajara, 2006.

²⁵⁴ *Cfr.* Peláez, *op. cit.*

Marco Legal		
Fecha de expedición o última reforma	Documento	Ocasiones en las que aparecen ciertos términos
09-04-2012 [4]	Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas	Patrimonio cultural: 2 , Patrimonio: 4 . Cultura: 6 . Custodia: 0
23-01-2012 [5]	Ley Federal de Archivos	Patrimonio documental: 11 , Patrimonio: 14 . Cultura: 6 . Custodia: 10
03-01-1936 [6]	Ley Orgánica del INAH	Patrimonio cultural: 2 , Patrimonio: 10 . Cultura: 5 . Custodia: 1
23-06-2009 [3]	Ley General de Bibliotecas	Patrimonio cultural: 0 , Patrimonio: 0 . Cultura: 5 . Custodia: 0
06-01-1945 [7]	Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México	Patrimonio cultural: 0 , Patrimonio: 7 . Cultura: 1 . Custodia: 0
01-10-2005 [8]	Reglamento del Consejo de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia	Patrimonio arqueológico: 1 , Patrimonio: 0 . Cultura: 0 . Custodia: 0
15-12-1995 [9]	Ley Aduanera	Patrimonio cultural: 0 , Patrimonio: 2 . Cultura: 4 . Custodia: 32
Fuente: Pedro Ángeles Jiménez (presentada en el Seminario de Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales). A su versión se le ha agregado la Ley Federal de Cinematografía.		

La anterior tabla muestra el déficit que existe en cuanto a la noción y la responsabilidad de custodia, y sobre todo a la falta de conceptualización de la noción de patrimonio en nuestras leyes, como ya lo mencionaba Bonfil en *Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados*.²⁵⁵

Derivado del párrafo anterior, surge una interrogante: ¿hasta qué punto se puede consultar el material y hasta qué punto se puede intervenir u ocupar? Es decir, si no existen reglamentos que ejecuten las leyes sobre el patrimonio fílmico y como pudimos observar, las decisiones se ciñen a un grupo de personas que dicen poseer los derechos o a otros que son los directivos o encargados de los acervos ¿cómo poder saber hasta qué punto es o no es derecho del ciudadano tener acceso a esos materiales?

²⁵⁵ Cfr. Bonfil, *op. cit.*

Como ya se ha mencionado, la mayoría del material fílmico que yace en los acervos se adquiere por rescate, donación o comodato. Para entender la gravedad de la problemática, primero trataremos de entender el significado de comodato “del latín *commodatum*, es el contrato por el cual una de las partes (comodante) entrega gratuitamente a la otra (comodatario) un objeto, en este caso una película o rollos, para que use de ella por cierto tiempo y se la devuelva a su término”.²⁵⁶

El comodante conserva la propiedad, es decir, los derechos patrimoniales de la película, pues sólo entrega al comodatario la tenencia o posesión de los rollos. Cabe resaltar, de acuerdo con Vicente Serrano, que el término comodato parte del derecho romano que atañe al *custodiam praestare*²⁵⁷ y que nos remonta al hecho del custodio o responsable de ese bien. Generalmente esto se lleva a cabo para que los rollos pasen a un mejor estado de conservación aunque la verdadera discusión está en quién y hasta qué punto es responsable de la conservación de dichos bienes y sobre todo de la preservación,²⁵⁸ pues al estar en calidad de custodia no existe el derecho de propiedad para poder intervenir o digitalizar dichos materiales.

Por custodia se entiende al acto de “guardar con cuidado y vigilancia”.²⁵⁹ La custodia del patrimonio cultural se ejercería en primera instancia, por la entidad u organización encargada de él pero además en términos de preservar su integridad, su diversidad y su existencia al futuro, también involucra a la sociedad en su conjunto, que actualmente lo usa y disfruta. Desde esa perspectiva, este término tiene alguna relación con el de salvaguarda, acción que se corresponde al reconocimiento que se hace del “patrimonio” por instituciones como la UNESCO.²⁶⁰

Mucho del archivo fílmico se entrega bajo la jurisdicción de comodato. A veces las películas llegan a las bóvedas del acervo en calidad de rescate pues yacían en bodegas o prácticamente se consideraban desperdicio o “basura”; la mejor de las veces, los rollos de película son donados por casas productoras que cierran o a las que les estorba en sus bodegas o bien por los mismos realizadores que entienden que el mejor lugar para su almacenamiento son las bóvedas de un archivo fílmico. Ante estas modalidades es importante subrayar que aunque se tenga el filme en físico, no se transfieren los derechos

²⁵⁶ Constantinos Stamatoulos, *Enciclopedia Jurídica*, Theodalis Publishing, Limasol, Chipre, 2014, disponible en: <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/inicio-encyclopedia-diccionario-juridico.html>, consultado el 12 de junio de 2013.

²⁵⁷ Se trata de una toma de postura, en español “prestación de la custodia”. Es una clave interpretativa imprescindible para el correcto discernimiento de las soluciones jurisprudenciales conservadas en las fuentes. *Cfr.* Vicente Serrano, *Custodiam Praestare. La prestación de custodia en el derecho romano*, Madrid, Tébar, 2006, p. 27.

²⁵⁸ *Ibidem*, parte 2, cap. 4.

²⁵⁹ *Cfr.* Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1970.

²⁶⁰ Seminario Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales, *op. cit.*

patrimoniales de la película, pese a que sea el mismo realizador el que la esté donando; por ejemplo, puede ser que la productora aún exista y tenga los derechos de la misma o que los hijos de los productores hayan heredado dichos derechos.

Aun bajo estos términos una gran parte del archivo fílmico fue usado para hacer programas de cadena nacional a finales de los años noventa y principios de este siglo. La producción de tal programa tendría que verse obligada a colocar en los créditos una lista de las fuentes del archivo. Sin embargo muchas veces no ocurre así y tampoco existe ley que ampare a quien busque debidamente su crédito. Esta situación representa otro ángulo de la problemática de la falta de reglamentos para el uso de archivo.

En palabras de Iván Trujillo:

[...] cabe aclarar que en nuestro país, cuando alguien o alguna institución acude a un archivo fílmico nacional a solicitar en préstamo un material, aduciendo los fines culturales que persiguen y el bajo presupuesto con el que cuentan, tendrían que preguntarse cuánto han reservado del presupuesto, bajo y todo, para las imágenes de archivo. Lo que ocurre realmente es que, cuando se aprecia el producto final, resulta que de los 30 minutos de aire de un programa de televisión, 21 son de imágenes de archivo y tres de un entrevistado que habla sobre el tema, y el fotógrafo que aparece en los créditos es quien hizo esa pequeña entrevista. En esos 21 minutos podría haber imágenes de los hermanos Alva o de algún otro fotógrafo realmente muy importante que merece el reconocimiento de ese trabajo, y el que se lleva el crédito es un operador contemporáneo.²⁶¹

Existen algunos señalamientos en las leyes que se llevan a cabo, por ejemplo aquellos sobre las funciones de la Cineteca Nacional. El Artículo 39 del mismo capítulo establece como requisito para el otorgamiento de clasificaciones y autorizaciones para la exhibición, distribución y comercialización de las películas que los interesados aporten a la Cineteca Nacional una copia nueva de las películas respectivas, en cualquier formato o modalidad conocido o por conocer, en los términos que señala el reglamento.²⁶² También se deberá de entregar una copia de internegativo a la Cineteca cuando se pretenda vender copias de una producción mexicana en el extranjero. Esto lo marca el Artículo 40.²⁶³ El Poder Ejecutivo Federal es el encargado de aplicar dicho reglamento por medio de las secretarías de Gobernación a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), la Secretaría de Educación Pública y recientemente (a partir de 2016), a través de la Secretaría de Cultura, de la que dependen el IMCINE y la Cineteca Nacional como ya hemos mencionado.

²⁶¹ Citado en Peláez, *op.cit.*, p. 29.

²⁶² *Ibidem*, p. 68.

²⁶³ *Idem*.

De acuerdo con Berrueco, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) tiene importantes funciones en materia de cine, entre las que sobresalen:

[...] las de clasificación y autorización de las películas nacionales y extranjeras y de los avances publicitarios que a través de cualquier formato o medio se pretenda distribuir, comercializar o exhibir públicamente en México; autorizar la distribución y comercialización de películas; expedir los certificados de origen de las películas nacionales para su uso comercial, experimental o artístico, producidas en México o en el extranjero, así como del material fílmico generado en coproducción con otros países; enviar a la Cineteca Nacional una copia nueva de las películas que aporten los productores o distribuidores en los términos de la ley; hacer del conocimiento del Ministerio Público Federal todos aquellos actos que se presuman constitutivos de delitos en materia de cine; realizar visitas de verificación en todos los espacios dedicados a la exhibición pública de películas y a los establecimientos dedicados a la comercialización de éstas; aplicar las sanciones correspondientes por las infracciones a la ley cinematográfica y a este reglamento.²⁶⁴

Por su parte el IMCINE se encarga del cumplimiento de la mayoría de las siguientes funciones, en algunos casos coordinándose con la Cineteca Nacional. Algunas de las funciones que realiza van de acuerdo con la normatividad que se dio a partir de la reunión de expertos de Belgrado en 1977, para determinar los cambios que habrían de acontecer en las leyes yugoslavas a efecto de que la conservación, preservación y exhibición de los materiales fílmicos pudiera llevarse a cabo de la mejor forma:

- a) los productores de toda película realizada con el apoyo de IMCINE tendrán que depositar una copia para fines de conservación, inmediatamente después de que se tenga la copia standard;
- b) la Filmoteca del IMCINE se encarga de custodiar las copias de las películas hechas con presupuesto federal;
- c) el IMCINE apoya en la difusión de las películas realizadas con presupuesto nacional;
- d) se podrán depositar en la Filmoteca del IMCINE otras películas. Sin embargo, por consideraciones de tiempo y espacio, la legislación vigente determinará si es competencia del IMCINE o de la Cineteca Nacional custodiar dicho archivo;
- e) el IMCINE tendrá que dar aviso a los autores cuando la copia depositada y las copias subsecuentes se pretendan utilizar en otros fines sin el consentimiento del propietario de los derechos de autor;
- f) la Filmoteca del IMCINE está obligada a establecer un catálogo de todos los documentos en imágenes en movimiento que posea, haciendo uso de las normas de definición internacionales con el fin de que la información sea accesible para su distribución a nivel mundial.²⁶⁵

En estos incisos quedan varias lagunas; por ejemplo, si las películas hechas sin presupuesto derogado por el IMCINE son depositadas para custodia o cómo sería el caso de los filmes realizados por Eficine o por el Artículo 189 constitucional. Además, quedan a la deriva todas aquellas películas que son hechas con presupuesto federal de otras partidas

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 94-95.

²⁶⁵ *Cf.* UNESCO, “Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento”, Conferencia General en su 21a. reunión, Belgrado, Serbia, 27 de octubre de 1980.

tales como FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) o el PEF (Proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación-Ejercicio Fiscal-Cámara de Diputados), ya que no existe normatividad que ampare a los filmes en términos de depósito para fines de conservación.

El principal obstáculo para que estas copias se resguarden es que no se delimita cuál de las partes involucradas será la encargada de costear los elementos intermedios con fines de preservación y los costos que surjan a partir de las posibilidades de reproducción cuando sea necesario, entre otras razones para que la copia de conservación siempre se encuentre en buenas condiciones y sean las copias de exhibición o para otros fines las que puedan ser utilizadas.

El principal vacío es que los incisos que enlistamos antes fueron creados como una propuesta de todo lo que se ha recopilado a través de los contratos que el IMCINE hace con los productores, sus experiencias compartidas y con base en contrastarlo con la normatividad de la reunión de expertos de Belgrado y a razón de situaciones de la propia práctica profesional. Lo que en verdad hace falta es una normatividad y reglamentos al margen de la ley que delimiten éstos y más principios de acuerdo con lo enlistado convirtiéndose en incisos que pudieran aparecer en calidad de consulta pública para el conocimiento de todos los interesados en el tema.

Con la decadencia y casi nulidad de la industria cinematográfica en lo que al celuloide se refiere, los comentarios al respecto se irán ampliando. En el presente, muchas personas que cuentan con material fílmico personal en sus casas, acuden cada vez más a los acervos para resguardarlo, pretendiendo con ello que se conserven para el futuro. Al tiempo de que se digitalizan y se pueden ver, se preservan.

Hoy en día son cada vez más los aficionados que se unen a la recolección de los materiales fílmicos y visitan mercados de viejo para hacer crecer sus colecciones. ¿Qué pasará con todos esos materiales si las personas que los guardan no tienen el interés y sobre todo los conocimientos de preservación? Esta pregunta queda planteada para darle continuidad en futuros trabajos y con ella, también abrimos las propuestas en los subsecuentes capítulos.

II. La memoria intangible en lo tangible: la película

2.1 Principios de preservación y conservación para una concientización sobre los daños en los materiales fílmicos

Para dar comienzo a nuestro análisis es indispensable establecer y diferenciar los criterios entre conservación y preservación. La conservación es una etapa pasiva de nuestros archivos; la preservación genera movimiento. Conservar significa tener y almacenar en condiciones adecuadas los materiales, para que no se degraden o para que su degradación sea más lenta que la que sucedería si no estuvieran en esas condiciones. En cambio, la preservación abarca el concepto de clasificar estos materiales de manera correcta, para que la gente los use. Es decir, que si no hay acceso a los materiales, no se están preservando, aunque parezca contradictorio. Si no se guardan los materiales para que los interesados los puedan volver a ver o usar —ya sea copias o duplicados de seguridad—, con los que se pueda armar un discurso distinto de aquel que se plasmaba originalmente, no se están preservando. El utilizar las imágenes implica justamente preservarlas.²⁶⁶ Al afirmar esto, entramos en una discusión enorme que nos lleva a remarcar el punto de vista de conservación de dos personajes muy importantes para el tema de la preservación fílmica: Henri Langlois y Ernest Lindgren, quienes con sus coincidencias y divergencias sentaron las bases de la preservación institucional. Explicamos a profundidad esta afirmación en el capítulo primero.²⁶⁷ Por ahora lo que nos atañe es conocer los usos y herramientas básicas para la preservación y conservación de materiales fílmicos con la finalidad de conocer la terminología, para comprender en detalle la problemática por la que pasan nuestros acervos.

Lo siguiente no pretende ser un manual de conservación y preservación;²⁶⁸ la intención principal de este apartado es brindar elementos para entender por qué nos preocupa la situación en la que se encuentra nuestro patrimonio fílmico, el cual, como hemos visto en el primer capítulo, está constituido por películas que se deterioran con el paso del tiempo. En las discusiones sobre los derechos culturales del apartado anterior afirmábamos que la preservación siempre va ligada a la exhibición. Para explicar esta afirmación, es

²⁶⁶Cfr. Peláez, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁶⁷ *Vid. Supra*. “Panorama histórico e internacional de la preservación fílmica” en el capítulo 1.

²⁶⁸ Para esos fines recomendamos ampliamente consultar a Alfonso del Amo, *Clasificar para preservar*, Cineteca Nacional-Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, España, 2006.

necesario entenderla en términos de espacio, tiempo y divulgación, circunstancias que impiden que las películas puedan ser conservadas y vistas.

La conservación y el acceso son dos acciones muy importantes que deben efectuar todo tipo de acervos, las dos acciones van de la mano; sin embargo, para el caso de un acervo fílmico, dichas acciones mantienen viva la propia naturaleza de las películas.

Parafraseando a Edmonson,²⁶⁹ la definición de preservación abarca casi la totalidad de las funciones de custodia correspondientes a un archivo. Aunque es necesaria para garantizar la accesibilidad permanente, la conservación no es un fin en sí mismo; si no existe un objetivo para el cual dar acceso, dicha acción carece de sentido. En consecuencia, la conservación es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad.

Entre los procedimientos y actividades que se incluyen dentro de la conservación encontramos:

[...] la propia conservación y la restauración del soporte, la reconstrucción de la versión definitiva, la labor de copia y procesamiento del contenido visual y/o sonoro, el mantenimiento de los soportes en condiciones de almacenamiento adecuadas, la recreación o emulación de procedimientos técnicos, equipo y entornos de presentación en desuso y la investigación y el acopio de información con vistas a prestar apoyo a estas actividades. [...] La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película..., vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. [...] Por lo anterior, la conservación no es un procedimiento diferenciado, sino una tarea de gestión que no tiene fin. [...] Por su parte, el alcance del término acceso, se refiere a cualquier tipo de uso que se haga de los fondos, servicios o conocimientos de un archivo, con inclusión de la reproducción directa de material sonoro e imágenes en movimiento que formen parte de la colección y la consulta de fuentes de información sobre el material sonoro y las imágenes en movimiento integrantes de la colección y sobre las materias que representan.²⁷⁰

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

²⁶⁹ Cfr. Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Conmemoración del 25 Aniversario de la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, UNESCO, París, 2004, p. 38.

²⁷⁰ *Idem.*

veces aumentan la disponibilidad universal del material, la digitalización del material y la disponibilidad en línea y todo tipo de exposiciones, conferencias y ponencias.²⁷¹

También el preservador debe tener un papel activo en todas las actividades del acceso, por ejemplo, desde el inicio las películas o colecciones se deberán interpretar y contextualizar de forma correcta. Si se usan los fondos de la colección sin mediación se devalúa y se generan impresiones erróneas sobre la índole e importancia del material que custodia.²⁷²

Por otra parte, el acceso reactivo es iniciado por los usuarios de la institución. Las personas o incluso otras instituciones dedicadas a la recopilación de documentos pueden solicitar información al acervo; sin embargo, en sus servicios de acceso, deben estar dentro de sus políticas lo referente al derecho de autor. De ello hablaremos enseguida.

De acuerdo con Edmondson:

Para facilitar acceso público es necesario tener el control de los permisos del titular del derecho de autor y, con frecuencia, abonar los relativos derechos. Muchas películas y grabaciones son productos comerciales que encierran grandes posibilidades de generar ingresos, por lo que los archivos han de mantenerse alerta en relación con la posible infracción de estos derechos. Se trata de una cuestión compleja que se complica rápidamente con el cambio tecnológico, por lo que los archivos han de tener regularmente a su disposición asesoramiento jurídico.²⁷³

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

La preservación,²⁷⁴ consiste en acciones dirigidas a estabilizar y prolongar la vida del material de archivos mediante procedimientos tales como el almacenamiento adecuado, el control del medio ambiente y el uso de reproducciones en lugar de documentos originales.²⁷⁵

²⁷¹ Vid. Edmondson, *op. cit.*, p. 23.

²⁷² *Ibidem*, pp.23-24.

²⁷³ *Ibidem*, p. 24.

²⁷⁴ Se ha optado por incluir el término “preservación” usado en la lengua inglesa, por ser más incluyente y englobar a la conservación misma. Preservar incluye los términos y acciones concernientes a la conservación, catalogación, control físico, control intelectual y la programación del archivo filmico. Al respecto ahondaremos en el tercer capítulo. Este término se toma del latín *praeservāre*, y se refiere la acción de cuidar, amparar o defender el objetivo para evitar un eventual perjuicio o deterioro; no es hasta que se incluye en la etimología anglosajona que adquiere un significado más adecuado para la materia que nos atañe .

En el uso de reproducciones encontramos a la preservación analógica y digital que se inserta entre el control físico e intelectual de una colección filmica, de lo cual hablaremos en el capítulo tercero. Entre las vertientes están el almacenamiento físico y digital, así como el acceso físico y digital.

En términos de preservación se han creado varios principios que corresponden a reglas o determinaciones técnicas que hay que seguir o sobre las cuales se tendrán que tomar decisiones adecuadas. La pérdida de calidad de la imagen o sonido ocasionada por el deterioro del soporte o una mala copia supone una pérdida de información importante, como la que en su caso se pierde en un edificio histórico o una pintura; por lo cual es necesario desarrollar capacidades técnicas y de criterio ético para resolver y prevenir los casos de pérdida parcial o total de memoria.²⁷⁶ A continuación se plantean algunos principios que pueden contribuir a tal empresa. Muchos de ellos están formulados gracias a la inspiración y experiencia de Edmondson²⁷⁷ y de la propia autora como restauradora fílmica. Se trata de un enlistado que parte de los libros *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales* y *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, ambos de Edmondson. Sin duda está sujeta a discusión.

En palabras de Fernando del Moral “una *Cineteca* está obligada a realizar trabajos de documentación, catalogación y preservación de películas; de rescate, restauración, conservación e investigación en cine”.²⁷⁸

La división de trabajos que detalla Del Moral nos parece efectiva en términos prácticos, como una cajonera que contiene los conceptos que dilucidan el fenómeno en su totalidad. Las definiciones en las que ahondaremos tratan de esclarecer conceptualizaciones que hoy en día encontramos en la práctica del oficio como preservador. En primer lugar, hablaremos de los componentes físicos de la película, lo que nos permitirá conocer acerca de los daños y la degradación a los que está expuesta. Acto seguido nos adentraremos en las necesidades de conservación que conllevan los diferentes soportes y materiales. Posteriormente, analizaremos los desafíos de acceso que presentan estos materiales, desde las políticas y decisiones para su restauración hasta la ética que conlleva la restauración misma.

²⁷⁵ Cfr. John McCleary, *Conservación de libros y documentos: glosario de términos técnicos inglés-español, español-inglés*, Clan. Madrid, 1997.

²⁷⁶ Cfr. Edmondson, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 64.

²⁷⁸ Cfr. Fernando del Moral, “Un rollo sobre las cinetecas”, *op. cit.*, p. 11.

Empezaremos por abordar a la película como un objeto particular tangible que sufre cambios y deterioros, por estar compuesta de varios elementos necesitados de conservación y restauración; también hablaremos de las películas como fenómeno plural que implica un organismo encargado de su custodia, es decir, que cuenta con archivos fílmicos que pueden prever ciertas condiciones para su almacenamiento y divulgación; el tercer punto de discusión será sobre estas películas como objetos intangibles, refiriéndonos con ello al conjunto de imágenes que están encerradas en esta serie de objetos tangibles, las cuales necesariamente se subyugan a una serie de estatutos jurídicos, en términos patrimoniales, que perjudican o ayudan a la preservación.

Así, en palabras de Ray Edmondson:

la conservación de los materiales fílmicos parte de supuestos que tienen mucho que ver con la conservación y la restauración de artefactos: además implica ciertas consecuencias que se relacionan con los cambios de formato y la obsolescencia tecnológica, los aspectos prácticos y jurídicos del acceso, así como factores económicos. Éste es pues el reto que supone el principio del soporte/contenido, la preocupación tanto del soporte (la película), como del contenido (la obra).²⁷⁹

Es muy importante abordar de manera puntual los atributos físicos y químicos de las películas para entender las diferentes problemáticas que surgen a la hora de preservarlas. El cine como medio de expresión característico del siglo XX se encuentra contenido en materiales plásticos semisintéticos²⁸⁰ y semiorgánicos.

En el plano material, tangible, lejos de la conceptualización como obra de arte, se entiende por película la tira perforada de nitrato, acetato o poliéster que contiene imágenes secuenciales y/o una banda sonora. El término también se refiere a las distintas formas de positivo o negativo transparentes que se utilizan en la fotografía fija.²⁸¹

La película cinematográfica consiste de varias capas y compuestos. La primera, es una capa fotosensible (sensible a la luz) llamada emulsión; y la segunda, es un soporte transparente o polímero flexible que sirve como base para la aplicación de dicha emulsión. En general, la industria cinematográfica utiliza dos tipos de película: las que se exponen a la luz en una filmación dentro de las cámaras y las que se ocupan para hacer copias en el laboratorio. En ambos casos existen en blanco y negro y color.²⁸²

²⁷⁹ Edmondson, *op. cit.*, p. 34.

²⁸⁰ Cfr. Ma. Fernanda Valverde, "La degradación de las películas cinematográficas", *Nitrato de Plata*, núm. 13. México, 1992, p. 16.

²⁸¹ Cfr. Edmondson, *op. cit.*, p. 18.

²⁸² Cfr. Bernard Happe, *El film y el laboratorio. Material didáctico de uso interno*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, AGSA Comercial, 1980, p. 11.

Los compuestos formadores de la imagen, la emulsión de plata y la gelatina, no han sufrido cambios significativos desde los orígenes del cine, en lo que a películas en blanco y negro se refiere,²⁸³ no así las películas de color que se han desarrollado con diferentes tecnologías, de las cuales hablaremos más adelante. Ahora bien, la imagen se forma en el proceso de acción de la luz sobre los elementos que conforman la capa fotosensible. En palabras de María Fernanda Valverde: “esta capa es una emulsión de gelatina que contiene diminutos granos de compuestos de plata conocidos con el nombre de haluros de plata (por lo general se trata de bromuros e ioduros)”.²⁸⁴

La imagen se colorea entre estos haluros de acuerdo con la intensidad de la luz; el dibujo se hará más o menos oscuro en una escala de grises si la película es en blanco y negro. Si la película es a color aplica el mismo principio, sin embargo, la tecnología de los químicos proporcionará las indicaciones para que los pigmentos se impregnen en mayor o menor grado.

El soporte de la película es la parte más sensible de la misma: por efecto de los cambios de temperatura y humedad sufre diversos tipos de deterioro. El desarrollo tecnológico ha permitido implementar diversas mejoras en los soportes, si bien, como tendremos ocasión de discutir más adelante, no siempre ni necesariamente representan una ventaja para efectos de la conservación filmica.

El soporte, desde el punto de vista óptico, parafraseando a Valverde, debe de ser transparente y transmitir la luz de manera especular; de igual modo debe resistir las tensiones dentro de las cámaras, proyectores y otros aparatos sin deformarse ni sufrir cambios dimensionales; además, químicamente debe ser inerte a la emulsión fotográfica y a las sustancias empleadas durante el proceso de revelado y almacenamiento.²⁸⁵ Todos estos requisitos han hecho difícil dar con la composición física y química ideal. Ahora abundaremos sobre la constitución físico-química de los diferentes soportes realmente existentes.

El nitrato de celulosa, conocido por algunos como algodón pólvora, fue sintetizado por primera vez en 1845 por Christian Schönbein.²⁸⁶ De acuerdo con Valverde “se trata de un sólido parecido al algodón, o a un líquido gelatinoso ligeramente amarillo o incoloro con olor

²⁸³Cfr. Valverde *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁴Happe, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁵Valverde, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁶Tadeusz Urbanski, *Chemistry and Technology of Explosives*, vol. 1, Oxford, Pergamon Press, 1965.

a éter; esto se debe a que la celulosa es el principal componente de la madera, el algodón y otras fibras naturales, siendo estas mismas la fuente principal para su obtención”.²⁸⁷

Jean Brismée nos dice que “en 1869, Hyatt logra tratar este material químicamente y lo perfecciona para hacer un soporte flexible que sería la base transparente en donde se depositarán las emulsiones de las películas fotográficas”.²⁸⁸

Por su parte, en 1878 William Abney, de acuerdo con Brismée:

inventa placas secas con gelatina de bromuro, es decir, una suspensión de bromuro de plata en gelatina. Contrariamente a lo que su nombre permite creer, la “emulsión fotográfica” no es una emulsión en el sentido estricto del término, es decir, una dispersión de partículas líquidas en otro líquido. Se trata más bien de una suspensión de halogenuro de plata (bromuro y yoduro) en la gelatina. El bromuro de plata sigue siendo el elemento esencial de las emulsiones pancromáticas actuales, debido a su gran sensibilidad a los UV y a la luz azul. En cuanto a la gelatina, un componente fabricado a partir de huesos y piel de animales; es un excelente ‘liador’ que permite fijar las sales fotosensibles en el soporte. Reiteramos que la constitución orgánica de la película, es que la hace tan frágil.²⁸⁹

Desde la fecha aludida hasta ahora, la película se compone principalmente del soporte y la emulsión, aunque como ya mencionábamos en párrafos anteriores, a lo largo de todos estos años ha habido avances tecnológicos que han contribuido a que ocurran importantes cambios en los dos componentes. Con respecto al soporte, se pasa del uso del nitrato de celulosa, al acetato, diacetato y triacetato de celulosa y luego al poliéster. En cuanto a la emulsión se pasa de la gelatina de bromuro al orto, luego al pancromático, que año con año se beneficia de los avances de la química.²⁹⁰

Las películas de nitrocelulosa (que de ahora en adelante llamaremos “de nitrato”) fueron las primeras que se utilizaron para el cine comercial y permanecieron en circulación hasta los años cincuenta. Se dejaron de producir por su inestabilidad química, dado que sus componentes orgánicos tienen una cadena y enlaces químicos inestables que son susceptibles a una pronta descomposición. Sin embargo, se ha comprobado que dependiendo de la pureza del baño de nitrato en cada soporte, la vida útil de una película en este tipo de soporte varía de 30 a 100 años, aunque el término medio es de 50 a 70.²⁹¹ Por lo anterior califica como un soporte de almacenamiento de duración prolongada. También es

²⁸⁷ Valverde, *op. cit.*, p. 17.

²⁸⁸ Jean Brismée, *Tecnología Cinematográfica*, Material didáctico de uso interno núm. 10, s/f, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 78.

²⁸⁹ *Ibidem*, p.78.

²⁹⁰ *Idem*.

²⁹¹ *Vid. Boletín CIDUCAL*, núm. 2, segunda época, Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), México, FilMOTECA de la UNAM, febrero de 1981, p.34.

importante recalcar que la calidad con la que preservan imágenes y sonido es extremadamente buena, superior por amplio margen a los soportes desarrollados posteriormente. No obstante, cuando las películas con este tipo de soporte se guardan en lugares con poca ventilación se acelera su descomposición.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta se reunieron los mayores expertos de Latinoamérica en el tema y editaron un boletín cuya segunda edición nos brinda la siguiente información en torno a los cambios del soporte nitrato:

La excesiva humedad también acelera la descomposición y conversión de los gases nítricos en ácido. Las impurezas, el calor y la humedad, aceleran el proceso de descomposición. Se distinguen cinco etapas dentro de este proceso: 1) decoloración; 2) viscosidad; 3) ablandamiento, con aparición de burbujas y emisión de humos rojos-parduzcos de un olor desagradable; 4) soldadura, hasta convertirse en una masa sólida; 5) degeneración, para convertirse en un polvo pardo de olor acre. Este proceso produce calor, es decir es exotérmico, bajo condiciones adversas de almacenamiento, reacción que puede llegar hasta la ignición. El nitrato se incendia muy fácilmente; comparado con el papel ordinario, cuyo punto de ignición es entre 315° a 371° C, el nitrato de celulosa se quema entre 148° y 182° C.

Es necesario señalar que el nitrato puede pasar por todas las etapas de descomposición citadas o por algunas de ellas sin arder, o por el contrario, se puede incendiar al inicio de la primera etapa. Según lo expuesto en el boletín CIDUCAL, núm. 2:²⁹²

Su propiedad explosiva está asociada con el hecho de que los gases emanados durante las etapas medias y superiores de descomposición resultan altamente explosivos cuando están encerrados y se mezclan con una alta cantidad de oxígeno. Es más, si las películas almacenadas en bóvedas entran en combustión se pueden quemar con furia y rapidez incluso bajo el agua, ya que generan su propio oxígeno bajo el proceso de combustión. El humo de ese fuego es venenoso y generalmente tiene un color amarillo-naranja.

De acuerdo a este artículo, para cerciorarse de lo planteado, una estación naval realizó pruebas informando que regularmente los incendios dentro de las bóvedas filmicas ocurren durante las noches de verano cuando las instalaciones se encuentran cerradas y los cambios de temperatura y humedad se concentran provocando reacciones y mayor acidez. La estación naval estableció:²⁹³

Las condiciones necesarias para que se produzca la combustión espontánea en la película de nitrato:

- a) Temperaturas sostenidas, del orden de los 100°F
- b) Cantidad suficiente de película (efecto de masa) o condiciones de aislamiento adecuadas para reducir la transferencia por debajo del ritmo de generación
- c) Aumento del tenor de humedad ambiente
- d) Menor ventilación
- e) Envejecimiento del film

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibidem*, p. 39.

Hubo una época en que los incendios provocados por los nitratos se multiplicaron.²⁹⁴ La solución concreta a este caos de incendios surgió en 1934, con el comienzo de la utilización comercial de la película con soporte de acetato, la cual se propuso para generar el copiado con fines de conservación para reemplazar las películas de nitrato.²⁹⁵

Aunque el acetato de celulosa fue elaborado por primera vez para la industria en 1865 dándole diversos usos, hasta la década de los años treinta se comercializó como soporte de películas. Parafraseando a Valverde, oficialmente en 1951 y en los siguientes tres años, el celuloide (nitrato) fue sustituido por el acetato de celulosa, que recibió el nombre de película de seguridad (*safety film*),²⁹⁶ debido a que el acetato de celulosa es, aún hoy en día, uno de los pocos polímeros que cumplen con las cualidades requeridas por la industria del cine por su flexibilidad y características que permiten que la emulsión se impregne.

En aquella época se creía que la única forma de preservar las películas anteriores era mediante su duplicado en este material de seguridad; de ahí que muchas fueran copiadas a acetato, sin saber que éste no era del todo estable. Las predicciones en relación con la vida del acetato de celulosa estimaban doscientos años en condiciones controladas de almacenamiento; sin embargo, en los últimos años los archivos cinematográficos también se han visto amenazados por el problema de la descomposición de este tipo de cintas. En este caso, el fenómeno es ocasionado por el desprendimiento de ácido acético y la liberación del plastificante que le proporciona flexibilidad.²⁹⁷ La descomposición del polímero se hace evidente por el “síndrome de vinagre”, llamado así por el olor a ácido acético que se propaga en las bóvedas de almacenamiento. Otra de las características de este síndrome es un polvo blanquecino que se sitúa sobre los rollos de película; este polvo no es sino un compuesto de pequeños cristales del plastificante.

Tanto el nitrato como el acetato son capaces de absorber la humedad del ambiente, iniciando así un proceso autocatalítico de degradación.²⁹⁸ Por tal motivo, en años más recientes se comenzó a utilizar el soporte a base de poliéster. Alfonso del Amo hace la siguiente observación: “[...] a diferencia de los derivados de la celulosa, el poliéster no es un plástico artificial sino sintético. Su creación fue casi simultánea a la del triacetato pero, durante muchos años, presentó problemas tanto para obtenerlo con el grado de

²⁹⁴ Cfr. Peter John Turnbull Morris, *The American Synthetic Rubber Research Program*, Philadelphia, Pennsylvania Press, 1989.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ Valverde, *op. cit.*, p. 17.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 17.

²⁹⁸ *Idem.*

transparencia necesario como para conseguir una buena adherencia entre el soporte y las emulsiones fotográficas”.²⁹⁹

El poliéster otreftalato de polietileno como nombre oficial, se comenzó a utilizar para películas cinematográficas debido a su gran resistencia, estabilidad química, tenacidad, resistencia al desgarrar, flexibilidad y estabilidad dimensional. La mayor resistencia de este soporte permite fabricar películas más delgadas.³⁰⁰

José López indica que el poliéster es el único soporte recomendado actualmente para la preservación filmica, pues, en condiciones adecuadas, tiene una expectativa de vida superior a los 500 años.³⁰¹ Si bien esto parecería ser la solución a la pérdida del material cinematográfico, este soporte no puede empalmarse con los pegamentos comerciales preparados disponibles. Por lo que el empalme de estas películas se debe hacer mediante cinta adhesiva transparente o por medio del calentamiento (inductivo o ultrasónico) para derretir o fundir los extremos de la película, lo que a veces daña la emulsión de la película.³⁰² Otro inconveniente es que, precisamente por ser más rígida que los materiales anteriormente empleados, la emulsión se desprende del soporte, quedando al final rollos enteramente transparentes. Por tal motivo es recomendable que las copias de preservación no se expongan a constantes reproducciones y al igual que las copias de nitrato y acetato de celulosa, se las guarde en espacios con temperatura y humedad controlada.

Ahora bien, en cuanto a la emulsión se entiende que es la suspensión de halogenuro de plata (bromuro y yoduro) en gelatina.³⁰³ Del Amo precisa:

Las imágenes y sonidos se registran en esta suspensión en el interior de una o varias capas de gelatina, extremadamente finas [...]. Para conseguir la unión entre emulsión y soporte, en todas las películas se intercala una capa, formada por una mezcla de los materiales del soporte con la gelatina, a la que se denomina *substrato adherente*.

Hacia la mitad del siglo XIX se iniciaron ensayos para utilizar una capa de gelatina como contenedor de las sustancias fotosensibles. En 1871, un médico inglés, R.L. Maddox, preparó placas diapositivas de gelatino-bromuro de plata. En muy pocos años, se prepararían placas para negativo y papeles para positivo, y las emulsiones al gelatino-bromuro de plata sustituirían completamente a las preparadas al colodión que habían permitido las primeras fotografías “instantáneas”.³⁰⁴

²⁹⁹ Alfonso del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, Ministerio de Educación y Cultura, Filmoteca Española, España, 1996, p. 44.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ Cfr. José López, *La conservación y restauración del material filmográfico: un estudio comparativo en tres archivos*, tesina Licenciatura en Archivonomía, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Superior Universitaria, México, 2006, p. 12.

³⁰² Cfr. *La guía esencial de referencia para cineastas*, Eastman Kodak Company, disponible en http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/EssentialRefGuide_es.pdf, consultado el 18 de mayo de 2014.

³⁰³ Brismée, *op. cit.*, p. 79.

³⁰⁴ Alfonso del Amo, *Clasificar para preservar*, Cineteca Nacional y Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, España, 2006, p. 17.

Las emulsiones sobre gelatina resultaron ser definitivamente mejores que cualquiera de las otras que se habían utilizado.³⁰⁵ Retomando a Del Amo “la industria ha utilizado y utiliza muchos sistemas diferentes para fabricar sus emulsiones y aunque, naturalmente, la preparación de una emulsión para color sea mucho más compleja, esquemáticamente, el proceso de preparación de las emulsiones puede describirse en cuatro etapas”.³⁰⁶

En resumen y parafraseando a Bernard Happe:

- 1) La plata metálica se convierte en nitrato de plata.
- 2) La gelatina se mezcla con bromo y yodo al mismo tiempo se incluyen otros elementos para favorecer la halogenación, junto con los componentes que intervendrán en la formación de los colores.
- 3) Se mezcla del nitrato de plata con la gelatina. Se forma el yodo-bromuro de plata mientras los cristales de haluro aumentan de tamaño.
- 4) La masa formada es sometida a lavados para poder retirar los residuos de ácido nítrico y demás componentes auxiliares de la preparación. Después se seca y queda preparada para las operaciones que sean necesarias antes de su extensión sobre los soportes.

Cabe mencionar, siguiendo a Bernard Happe, la existencia de dos principales tipos de emulsiones: en blanco y negro y emulsiones para colores. Dentro de estas últimas identificamos a las emulsiones negativas, las positivas y las emulsiones reversibles.³⁰⁷

De acuerdo con Del Amo “las emulsiones para color más características suelen denominarse emulsiones tricapa porque, tanto en los sistemas reversibles como en los de negativos y positivos para color, el color se forma en tres capas separadas y la emulsión está estructurada en, como mínimo, cinco capas: una capa exterior de protección, una capa filtro y tres capas de color”.³⁰⁸

El mismo autor proporciona un listado de conceptos con los que describir las características técnicas de un material: tipo de material, paso, tipo de perforación, formato, material del soporte, emulsión y sistema de color, sonido y sistema de sonido, longitud /

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ Del Amo, *Clasificar para preservar, op. cit.*, p. 18.

³⁰⁷ *Cfr. Happe, op. cit.*, p. 12.

³⁰⁸ Del Amo, *Clasificar para preservar, op. cit.*, p. 18.

duración / velocidad de proyección / número de partes o rollos, versión, y características de la reproducción.³⁰⁹

Nos hemos referido ya al soporte y la emulsión enfatizando que se trata de dos características cruciales para efectos de preservación filmica. Enseguida ahondaremos en los demás conceptos para mejorar nuestra comprensión de las decisiones de preservación.

De acuerdo con Brismée:

El soporte de poliéster permitió que, luego de colocar la emulsión al soporte, se pudieran cortar bandas, de 16mm o 35mm, con cuchillos circulares a un rollo de 1.30 m de ancho por 600 m de largo, llamado eje. El número a obtenerse de bobinas (generalmente rollos de 1000 pies ó 400 pies) depende del largo de éstas. El eje es la posición de cada una de las bandas que de él se sacan (*strip*), y que junto con la posición de la bobina final en cada una de las bandas (*cut*), se numeran. Estos datos se escriben en la etiqueta de la caja que contiene la bobina de Eastmancolor, que es la marca de negativos más usada en México. A un lado del número de la emulsión aparece.³¹⁰

El siguiente ejemplo nos lo brinda Jean Brismée:

Eastmancolor negativa	No. Emulsion Eje Cut
Tipo 5254	723183
24	Strip.

En la siguiente imagen podemos apreciar un ejemplo de cómo se colocan los anteriores datos en una lata:

Especificaciones de la película en una lata



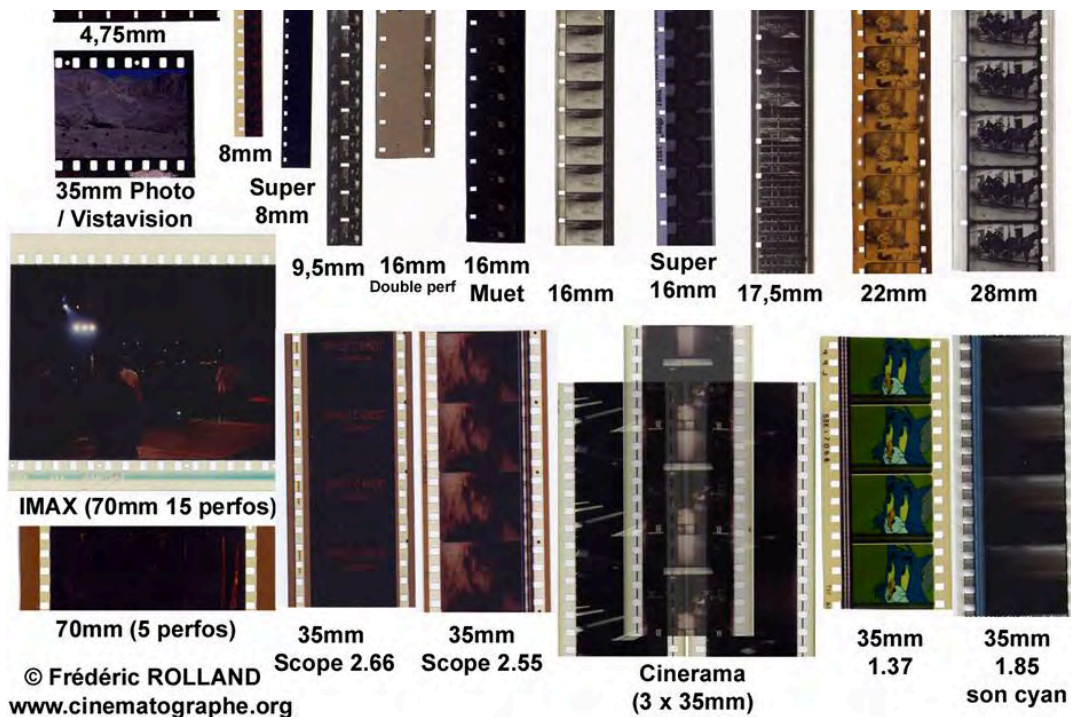
Fuente: Fotografía tomada por la autora como parte de un proceso de inspección de materiales en el Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

³⁰⁹ Del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, op. cit., p.21.

³¹⁰ Brismée, op. cit., p. 81.

Abordemos ahora el tema de los formatos, que reciben sus nombres del ancho en milímetros que tenga la película. A lo largo de la historia del cine se han comercializado numerosas medidas, como se aprecia en la siguiente ilustración. Sin embargo, a la fecha, los que es más común encontrar en los archivos fílmicos son los de 8mm, S8mm, 9.5mm, 16mm, S16mm, 28mm, 35mm y 70mm.

Esquema de Formatos de Película



Fuente: Frédéric Rolland, *Cinematographe.org*, “Cinéma argentinique et D-cinéma”, disponible en: <http://www.cinematographe.org/argentinique.html>, consultado el 15 de junio de 2013.

Consideremos, como bien advierte Del Amo, que:

Durante la producción de una película, desde que se inicia el rodaje hasta que llega a la pantalla, se realizan muchos procesos en los que se producen numerosos materiales [...]. A través de múltiples caminos estos materiales pueden llegar al archivo de una filmoteca y, en muchas ocasiones, materiales de trabajo carentes de cualquier valor económico han sido fundamentales para reconstruir o restaurar películas deterioradas o desaparecidas.³¹¹

Al hablar de valor económico el autor se refiere a aquellos que no fueron creados para el mercado y que muchas veces acaban en los desperdicios o mercados de viejo. Los materiales que se generan a lo largo de los diversos tiempos de la producción van desde

³¹¹ Del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, op. cit., p. 21.

negativos, internegativos, positivos, copias en formatos más pequeños o más grandes o más pequeños que el original. Al respecto ahondaremos más adelante.

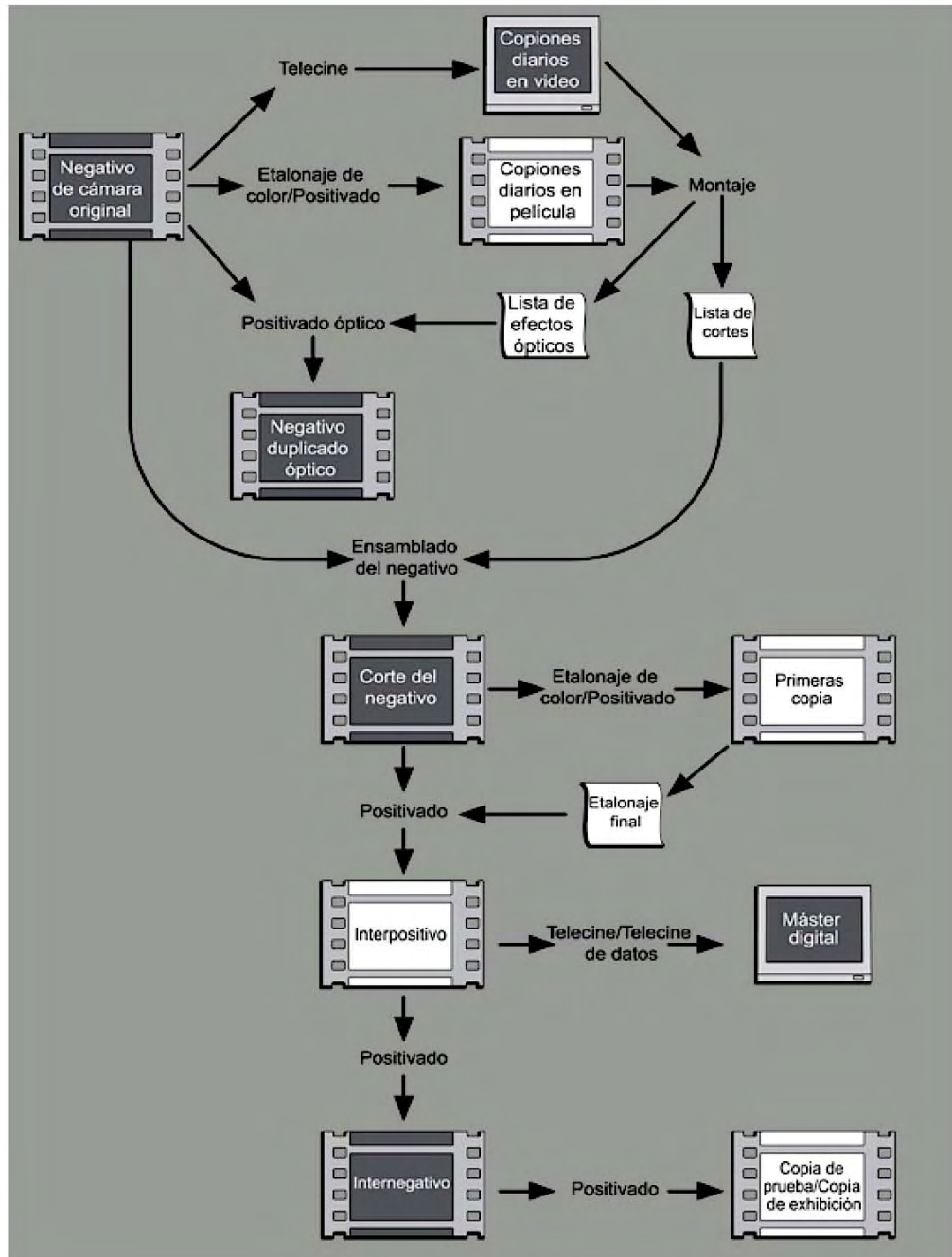
Vale la pena hacer notar, de acuerdo con Happe, que:

Las películas de cámara principalmente son: el material negativo y el material reversible. El primero, al revelarse, produce una imagen negativa con distribución tonal opuesta a la de la escena original. El segundo, después de revelarse, produce una imagen positiva con tonos semejantes a los de la escena original [...]. Por otra parte, las películas de copiado se encuentran tanto en material positivo para la impresión de negativos originales, como en reversible para copia original reversible... También existen otros tipos de película negativa y reversible para ser interpositivos y duplicados de negativo... Se usa el término reversible por cuanto se hace referencia a la transformación de una imagen negativa en otra positiva durante el procesamiento.³¹²

En el siguiente esquema se muestran los procesos normales en los que consiste la creación de una película. Posteriormente, enlistaremos los materiales de mayor relevancia y uso, pues existen más de veinte tipos empleados en diversos procesos.

³¹² Happe, *op. cit.*, p. 12.

Esquema básico del proceso de producción cinematográfica estándar



Fuente: Julieta Keldjian, “Los pequeños formatos en la cinematografía. Reflexiones sobre el cine amateur desde la perspectiva del trabajo en los archivos filmicos”, Universidad Católica del Uruguay, presentación en Power Point durante el Diplomado en Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual, Cineteca Nacional de México, 9, 14 y 16 de noviembre 2011.

En aras de complementar el anterior esquema compartimos la sucesión de pasos que propone Alfonso del Amo para resumir el procedimiento estándar de la industria:

La película se filma con emulsiones para negativo de la sensibilidad adecuada a las necesidades que marca las posibilidades de iluminación que el cinefotógrafo conoce y determina para cada escena. Terminado el montaje de la película y el del Negativo original, se procede al etalonage y a la obtención de las copias necesarias hasta conseguir las calidades y continuidad de luces deseadas.

Partiendo de los criterios establecidos para el etalonage en las primeras copias, se obtiene un duplicado positivo sobre una emulsión especial de grano muy fino, que se procesa a un contraste muy bajo, obteniendo una imagen fotográficamente gris, 'aburrida' con las zonas claras no muy transparentes y negros no muy densos.

Desde el Duplicado positivo se obtiene un nuevo duplicado, esta vez negativo, que se utilizará como original negativo para la obtención de las copias de proyección.³¹³

Del Amo enfatiza en su texto sobre inspección técnica de materiales que al Negativo original se le debe nombrar siempre con mayúscula y escribe:

Al referirse al Negativo original de una película [...] se señala a los materiales de imagen, o de imagen y sonido, filmados y montados durante el proceso de producción completamente acabados y listos para la obtención de copias de proyección [...]. El Negativo original es un material formado por dos series de soportes, de idéntica longitud y sincronizados entre sí: el Negativo de imagen y el Negativo de sonido, los cuales deben ser tratados documentalmente y archivados como un único material bajo la clasificación de Negativo original. Ocasionalmente, este Negativo original, puede incorporar latas con títulos, efectos y otros elementos que se mantienen separados pero que será necesario combinar con la serie principal de rollos de imagen para la obtención de copias.³¹⁴

Más adelante complementa:

Cuando la incorporación de rótulos, intertítulos, créditos y/o efectos especiales se realiza por sobreimpresión, los negativos directos de estos elementos constituyen un caso especial de material descartado tras su utilización. Su interés para la conservación de la película es muy dudoso aunque, en algunos casos, pueden resultar interesantes, desde el punto de vista de la historia de la cinematografía, al manifestar las técnicas utilizadas para su realización o incorporación a la película.³¹⁵

Por otra parte, tenemos a los Materiales Positivos o Materiales de Duplicación. Se trata de copias desarrolladas para la reproducción o la preservación del Negativo original y para la realización de efectos en laboratorio.³¹⁶ Continúa Del Amo:

En principio, la reproducción Negativo a Positivo puede repetirse indefinidamente. Una copia positiva puede ser utilizada como la calca de la realidad, es decir una imagen muy parecida a nuestra percepción de realidad; se plantea entonces como la copia original para una nueva

³¹³ Del Amo, *Clasificar para preservar*, op. cit., p. 21.

³¹⁴ Del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, op. cit., p. 21.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

³¹⁶ *Idem*.

reproducción, obteniendo así una copia negativa desde la que podrán reproducirse nuevos positivos.³¹⁷

La diferencia entre un duplicado positivo y una copia de proyección es que el primero es mucho más denso y tiene menos contraste. La calidad de la imagen o la cualidad fotográfica que puede obtenerse en una copia es equivalente a cada nueva generación de reproducciones. Lo que nos hace entrar en materia de la *Genealogía del Filme*, tema que va de la mano con la *Arqueología Fílmica* del que hablamos en el tercer capítulo, y que explicaremos con más detalle en párrafos subsiguientes.³¹⁸ Del Amo menciona que:

Si atendemos al contenido del duplicado, podemos clasificarlos como:

- Duplicados positivos de imagen.
- Duplicados positivos de sonido (sep-opt).
- Duplicados positivos combinados de imagen y sonido (com-opt).³¹⁹

Los dos últimos tipos de material son bastante raros en la actualidad. Para efectos de conservación, cuando se trate de una película sobreviviente como única copia estándar, ésta deberá recibir la misma consideración que un duplicado positivo aunque sus características técnicas sean muy diferentes.

Otro elemento que tiene un papel importante para la película son las perforaciones. Gracias a ellas la película se fija y se arrastra correctamente a la cámara y posteriormente al proyector. De acuerdo con la investigación de Alfonso Del Amo,³²⁰ Dickson y Eastman establecieron las dos dimensiones fundamentales para los soportes de 35 milímetros: 4 perforaciones rectangulares por el borde de cada fotograma (2x4) y 16 fotogramas por pie (304'8mm) de película. Para el caso del cinemascope, las perforaciones rectangulares se colocan a 2x5 en el N65 y el P70mm. En el caso del de 16mm, solamente se efectúa una perforación por cuadro.

Los formatos caseros como el 8mm y S8mm, tienen unas perforaciones mucho más pequeñas y continuadas. Para el 16mm, el S16 mm y el 8mm la perforación se encuentra frente a un espacio entre las imágenes; en el Super 8mm, se encuentra en el eje de simetría horizontal de la imagen³²¹ y en el 9.5mm en el centro de la parte superior/inferior que divide a las mismas.

³¹⁷ Del Amo, *Clasificar para preservar, op. cit.*, p. 20.

³¹⁸ Cfr. Del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca, op. cit.*, p. 29.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

³²⁰ *Ibidem*, p. 35.

³²¹ *Idem*.

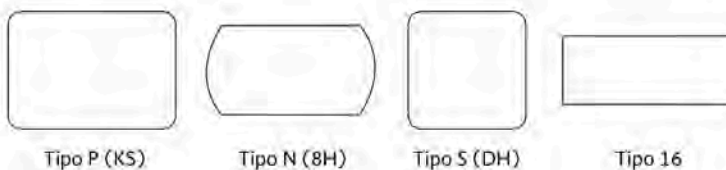
Por su uso y fricción, las perforaciones presentan varios tipos de daños que habrán de repararse y restaurarse para la preservación de las películas. Es importante señalar que por razones de restauración y conservación, cuando se revisa un material es muy valioso identificar la firma entre las perforaciones y al borde de la película. Aquí se imprimen datos que permiten identificar el tipo de soporte (*safety film*, en el caso de que no se trate de nitrato), el tipo de película, el número de emulsión, el número de perforadora, etcétera.³²²

Siguiendo a Del Amo,³²³ las perforaciones son un elemento regulador de la sincronización entre imagen y sonido. El desarrollo de los sistemas de tiraje, rodaje y proyección ha llevado a la creación de diversos tipos de perforación, finalmente, en el caso de las películas de 35mm, la que llegó a ser universalmente aceptada fue la perforación Kodak Standard (KS) o perforación de positivo (P),³²⁴ presentada por la compañía Kodak en 1923. Informa Del Amo al respecto:

Para negativos fue finalmente aceptada la variante propuesta por Bell&Howell, más pequeña y con los laterales redondeados; un tipo de perforación muy parecido a algunas de las más utilizadas en el cine mudo. Esta perforación se denomina perforación de negativo (N) o Bell&Howell (BH). En seguida se muestra un diagrama con los nombres de los tipos y dimensiones de las perforaciones más utilizadas.³²⁵

Tipos y dimensiones de las perforaciones en películas de 35, 70 y 16 mm.

TIPOS Y DIMENSIONES DE LAS PERFORACIONES EN PELICULAS DE 35, 70 y 16 mm



Tipo P: Negativo de Sonido y copias de 35 mm., Positivos y negativos de 70 mm.
Tipo N: Negativos y duplicados positivos y negativos en 35 mm.
Tipo S: Copias estándar formato Scope con 4 pistas magnéticas.
Tipo 16: Todos los materiales de 16 mm. y de Doble 8 mm.

TIPO	ALTO	ANCHO	RADIO EN ESQUINAS
P	1'98	2'80	0'50
N	1'85	⊕ 2'80	—
S	1'85	1'98	0'33
16	1'27	1'83	0'25

Fuente: Alfonso del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, op. cit., p. 36.

³²² Cfr. Brismée, op. cit. p. 81.

³²³ Cfr. Del Amo, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, op. cit., p. 35.

³²⁴ *Ibidem*, p. 35.

³²⁵ *Ibidem*, p. 36.

Cuando el poliéster fue descubierto y adaptado, a finales de los años sesenta, era ampliamente utilizado en la fabricación de soportes magnéticos, así como para las películas de Super 8mm. Pese a que el material tenía una extraordinaria tenacidad y resistencia a la rotura como ya hemos mencionado, no fue aceptado inmediatamente en la industria cinematográfica (películas de 35mm o 16mm) porque se podía producir un atasco o por el esfuerzo de tracción que soportaría la película antes de romperse y ser dañadas las cámaras y proyectores durante la circulación de la película por los ejes y partes móviles de estas máquinas.³²⁶

Otros aspectos a saber sobre el filme se refieren al embobinado y al tipo de medio. Sobre el primero, las películas se enrollan con la emulsión hacia el interior o hacia el exterior, según los fines para los cuales se haga (para preservar o para digitalizar). Por otro lado, es importante definir con exactitud con qué tipos de medios y formatos se cuenta, para poder identificarlos. Por ejemplo, los formatos de sonido más comunes son el magnético y el óptico.

Paolo Cherchi Usai, en su libro *La muerte del cine*, advierte que:

En 1979 se extendió la preocupación entre los cineastas de Estados Unidos, cuando Martin Scorsese alertó públicamente sobre el grueso de las películas con los colores desvanecidos o degradados, lo cual obligó a tomar medidas y redoblar esfuerzos para su preservación.³²⁷

Sin embargo, esta alerta pública de una personalidad del cine con fama mundial ocurre ya muy tarde, pues desafortunadamente ninguno de los primeros largometrajes mexicanos a color (1936-1948) se conserva o existe en nuestros días, que se sepa hasta donde sabemos. Entre los títulos desaparecidos se encuentra, *Novillero*, con Lorenzo Garza y Agustín Lara, dirigida por Boris Maicon en 1936.³²⁸

Para dimensionar la preocupante necesidad de evitar la destrucción del material fílmico, reflexionamos sobre las palabras de Scorsese compartidas en un simposio celebrado en el Festival de Cine de Venecia a finales de verano de 1980, las cuales quedan plasmadas en el libro de Cherchi:

Hablé sobre la tragedia de la degradación del color en las películas e hice un llamamiento en contra de que prosiguiera la destrucción de un componente tan crucial de nuestra herencia cinematográfica. De haber sabido hasta qué punto empeoraría la situación en años posteriores, probablemente me hubiera expresado en términos más dramáticos. Pero ¿cómo podía yo

³²⁶ *Ibidem*, p. 40.

³²⁷ Paolo Cherchi, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes-Kaplan Ediciones, 2005, p. IX.

³²⁸ Cfr. Fernando del Moral, "La degradación del color en el cine mexicano", *Nitrato de Plata*, noviembre-diciembre, México, 1991, p. 3. Ver en bibliografía, título no coincide o no está.

imaginar que los colores de *Taxi Driver*, hecha sólo cinco años antes, estaban ya diluyéndose y necesitaban una restauración urgente? ¿Cómo íbamos a saber que el cine contemporáneo corría tanto peligro como las películas hechas en la primera mitad del siglo XX? Por entonces, el término ‘síndrome de vinagre’³²⁹ [...] ni siquiera había sido inventado por los archivistas de cine. Todo lo que sabíamos es que las copias empezaban a encogerse, a rizarse, y serían impropetables cuando su desagradable olor ácido hubiera llegado a niveles casi insoportables. Convencido de que el arma de que disponíamos era la duplicación de la película de nitrato en otro soporte más estable, alenté a los archivos a darse más prisa en ello, respaldando sus esfuerzos y avalando sus búsquedas de financiación.

Se ha avanzado mucho desde entonces. Se preserva más película que nunca. Más gobiernos y más donantes de fondos se han aplicado en el reto. Realizadores como Robert Altman y Clint Eastwood se han incorporado a *The Film Foundation*,³³⁰ que fundé en 1990 con otros nueve artistas eminentes, entre ellos Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y Stanley Kubrick, con objeto de promover la financiación y la toma de conciencia de la necesidad urgente.³³¹

Hay que recordar que algunas de las primeras películas se coloreaban a mano. Hasta hace poco se pensaba que en México ya no existían películas a color de antes de los años cincuenta; sin embargo, mi trabajo profesional como restauradora me ha permitido ver algunas en el año de 2013 en el Laboratorio de Restauración Digital³³² de la Cineteca Nacional de México.

De cualquier forma, se sabía que una de las producciones mexicanas a color registrada que ha sobrevivido de esta época es el cortometraje *Extravaganza mexicana* dirigido por José Segura en 1942.³³³ Aunque hace poco, gracias a un trabajo conjunto de investigadores de cine encabezado por Aurelio de los Reyes se dio con otro ejemplar: se trata de un documental histórico promocional que se encuentra en el National Railway Museum en Londres llamado *México ante los ojos del mundo*, realizado en 1925 por Miguel Cheja por encargo de Ferrocarriles Nacionales Mexicanos (FNM). En éste se juntan las crónicas de tres viajes en tren desde la Ciudad de México a Toluca, a Amecameca y a Cuernavaca.³³⁴

³²⁹ De este tipo de síndrome hemos hablado en párrafos anteriores. *Cf.* Fernando del Moral, “La degradación de las películas cinematográficas”, *Nitrato de Plata*, noviembre-diciembre, México, 1991, p. 17.

³³⁰ Esta fundación sin fines de lucro apoya proyectos que ayuden a la preservación de los filmes, además de crear programas educativos innovadores e interdisciplinarios, diseñados para enseñar a los estudiantes la importancia cultural, artística e histórica de las películas. *Vid.* The Film Foundation. Filmmakers for Film Preservation, disponible en: www.film-foundation.org/, consultado el 15 de junio de 2013,

³³¹ Cherchi, *op. cit.*, p. IX.

³³² *Vid.* Dirección General de Preservación de Acervos, Estatutos del Grupo de Trabajo para la valoración de los Proyectos de Restauración del Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” en el Fideicomiso para la Cineteca Nacional, México, Cineteca Nacional, CONACULTA, 20 de agosto de 2013, p. 6.

³³³ *Cf.* Fernando del Moral, “La degradación del color en el cine mexicano”, *op. cit.*, p. 3.

³³⁴ Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Presentación del filme *México ante los ojos del mundo*, de Miguel Chejade”, *Gaceta UNAM*, núm. 2808, 10 de febrero de 1994, disponible en: <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum90/issue/view/2681/showToc>, consultado el 22 de enero de 2019.

Una de las principales razones del deterioro del color de las películas, según Fernando del Moral, es resultado del dominio del sistema Eastmancolor de Kodak que como estrategia de mercado, cuando crece la industria cinematográfica a nivel mundial, comienza a ofertar películas a color más prácticas y económicas que las de sus competidores: Agfacolor, Technicolor, Rouxcolor, entre los 34 sistemas existentes a finales de los años cincuenta.³³⁵ En 1958 la empresa controlaba el 80 por ciento de los mercados internacionales y en Estados Unidos el 90 por ciento, con poca competencia de Ferrania, Agfa-Gevaert, entre otras empresas, que tarde o temprano terminaron por ser absorbidas. Si Technicolor logró ser más o menos estable, y está comprobado que por más de cincuenta años estas películas mantuvieron los colores; no es el caso de las películas Kodak, en las que al cabo de poco tiempo se deterioraron o incluso se perdieron definitivamente las imágenes plasmadas. En cuanto a las películas de acetato de celulosa el “síndrome de vinagre” causa que el color cambie al magenta, lo que puede convertir todas las imágenes de la cinta en tonos entre claros y oscuros cercanos a un tono rojo jamaica. Por desgracia, ninguna película mexicana fue filmada en Technicolor.³³⁶

³³⁵ *Vid.* Del Moral, “Un rollo sobre las cinetecas”, *op. cit.*, p. 13.

³³⁶ *Vid.* Del Moral, “La degradación del color en el cine mexicano”, *op. cit.*, p. 4.

2.2 Almacenamiento de películas y respaldo ético del contenido del soporte

Obtención de duplicados

Cada vez que se efectúa una copia sucesiva del filme la calidad de éste se degrada. En cada uno de los procesos para conseguir las copias consecutivas (tanto de negativos como positivos) es necesario tener extremo cuidado para que estos duplicados tengan una calidad lo más cercana posible al Negativo original.

Para el caso de las copias con fines de preservación este procedimiento tiene que cuidarse aún más porque los duplicados están destinados a suplir al Negativo original en caso de que le ocurriera algo a éste. En cambio, para la industria, como podemos apreciar en el Esquema básico de producción cinematográfica estándar,³³⁷ el proceso de duplicación inicia cuando el etalonaje del Negativo original ha culminado mediante varias pruebas en las copias estándar, una vez que la producción de la película ha aprobado la primera copia.

En las filmotecas los duplicados se realizan principalmente para cubrir tres necesidades: las duplicaciones con fines de preservación, que se efectúan cuando los Negativos originales están contraídos, rotos, desteñidos o deteriorados; las duplicaciones de uso rutinario a las que llamaremos *copias paralelas* que permiten mantener en adecuado almacenamiento al negativo original; y las duplicaciones con fines de restauración para consolidar una sola versión a partir de Negativos originales mutilados, para las que se recurre a varias copias de diferentes generaciones de la película y en diversos formatos (16mm, 28mm, 35mm). Por ejemplo, *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) fue reconstruida y restaurada a partir de una versión encontrada en Buenos Aires en 2008.³³⁸ Esta versión en 16mm duraba 25 minutos más que la copia más antigua que se guardaba, lo que incluso permitió una reinterpretación del propio argumento de la película. Haciendo un rastreo de la *genealogía del filme*³³⁹ se pudo encontrar que la copia de Buenos Aires se trataba de la versión completa de dicha obra sólo que en un formato más pequeño al original de 35mm.

³³⁷ Vid. *Supra*, p. 19.

³³⁸ BBC Mundo, "Presentan versión inédita de *Metrópolis*", *BBC News Mundo*, disponible en: https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/02/100212_berlinale_metropolis_rg, consultado el 18 de enero de 2019.

³³⁹ Vid. *Infra*, p. 28.

Por regla para todos los casos anteriormente mencionados conviene obtener una copia estándar del Negativo original que consiste en una copia compuesta positiva directa. Para las copias compuestas se deben estudiar cuidadosamente las posibilidades que otorgan las cualidades tanto de la imagen como del sonido, sobre todo cuando el duplicado de preservación y restauración provenga de dos o más copias diversas. Por mencionar un ejemplo, existen muchas ocasiones en las que el sonido original de la película se encuentra en una cinta diferente a la de la imagen, en este caso, se recomienda duplicar ambas cintas por separado y hacer un duplicado compuesto de ellas (es decir, se estarían obteniendo tres duplicados).

Copias paralelas

Suponen una mayor viabilidad para acceder al material fílmico y una reducción de costos para el acceso a las colecciones. Este principio dicta efectuar copias de consulta a partir del documento base³⁴⁰ —a menudo en un formato distinto, generalmente más pequeño (por ejemplo en 16mm si la copia es en 35mm)—, sin deshacerse del material original, pues muchas veces el soporte nuevo se deteriora más rápidamente que el documento de preservación, también porque en las copias pueden generarse variaciones.³⁴¹ Por ejemplo, con frecuencia la realización del acto de copiar puede ocasionar tanto pérdida de calidad como pérdida de detalles en las imágenes o frecuencias de sonido.

Los dos anteriores incisos tocan el campo de la *genealogía del filme*. Con ello nos referimos a la investigación que se efectúa a todas las copias existentes para determinar cuál es la más cercana al Negativo original. Cuando se determina que una copia es la más antigua recibe el nombre de película de seguridad, y se debe almacenar bajo control en un lugar adecuado y ser considerada como irremplazable; después se realizan copias de consulta que pueden ser desechadas o sustituidas cuando estén gastadas.³⁴² Las copias a realizarse en el futuro tendrían que ser a partir de la primera copia del original.³⁴³

Cuando nos enfrentamos a una copia que no conocemos tendremos que efectuar una evaluación para determinar en qué escala de la genealogía se encuentra, es decir, para poder determinar qué tan cerca o lejos está la copia de ser el Negativo original. Para ello existen sistemas que determinan la situación generacional de los materiales gracias a que

³⁴⁰ Vid. Edmondson, *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, op. cit., p. 36.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 36.

³⁴² Cfr. Edmondson, *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, op. cit., p. 37.

³⁴³ *Ibidem*, p. 37.

entre el primer material original completo de una película y las copias preparadas para la exhibición puede situarse toda una serie de materiales y de sistemas de copiado.³⁴⁴

Gran parte de la importancia de un material radica en la situación generacional que ocupa dentro de la cadena de reproducciones. Por esta razón, inspeccionar y determinar su ubicación es una acción fundamental para la conservación y en dado caso, la restauración de la obra. De acuerdo con Del Amo algunos elementos para poder clasificar generacionalmente las copias son:

- 1) Las propias características del proceso fotográfico.
- 2) El estudio de las marcas y señales introducidas sobre los materiales por los fabricantes de material virgen, por los montadores y por los laboratorios.
- 3) El conocimiento de las características de los equipos de reproducción.
- 4) Los efectos de las lesiones y de la degradación química sobre cada material y sobre las reproducciones que desde ellos se realicen.³⁴⁵

Es necesario decir, parafraseando al mismo autor, que para llevar a cabo esta tarea, los materiales deben ser vistos directamente a mano con el apoyo de herramientas básicas: la enrolladora y el cuenta hilos. El visionado en moviola o en proyección se realiza a posteriori. Las técnicas a usar varían³⁴⁶ dependiendo del desarrollo técnico y de las posibilidades económicas de las empresas productoras o de los acervos fílmicos. Generalmente se asocia a un lugar específico dentro del archivo que corresponde al área de revisión de un taller o laboratorio. Más adelante ahondaremos en la descripción de estas herramientas.

Documentación

Es necesario apegarse a normas estrictas para documentar los procesos, desde las adquisiciones hasta las decisiones y rutas de preservación; de ahí que para que este registro sea un organismo responsable y digno de confianza, se deben registrar las características técnicas de cada soporte, sus condiciones y procesamientos a los que se verán sujetos, así como los desplazamientos internos, los sistemas de préstamo y las decisiones de copiado.³⁴⁷ Sobre este inciso hablaremos a profundidad en el capítulo 3 en donde ofertamos una propuesta de documentación apegada al control intelectual de los archivos fílmicos.

³⁴⁴ Cfr. Del Amo, *Clasificar para preservar*, op. cit., p. 88.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 88.

³⁴⁶ *Ídem*.

³⁴⁷ Cfr. Ray Edmondson, *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, op. cit., p. 38.

El Archivo Fílmico

De acuerdo con Edmondson:

El término archivo proviene del latín *archivum*, que significa “edificio público” y “registro”, y del griego *archeion*, (que literalmente quiere decir) “lugar que ocupa el magistrado superior”. Uno y otros vocablos proceden a su vez del término *arche*, que tiene significados múltiples como “origen”, “poder” y “principio”. Por otro lado, el término chino para archivo es *zīliànguǎn* (資料館), que puede traducirse como sala donde están organizados los activos. El actual término presenta diversas connotaciones dentro de un mismo idioma o cultura como de un idioma o cultura a otro. Destacan las siguientes:

- El depósito, es decir, edificio o parte del edificio donde se guardan ordenadamente registros públicos o documentos históricos.
- El recipiente o espacio en el que se guardan documentos materiales; como por ejemplo un archivador o una caja.
- La ubicación digital, como por ejemplo la entrada de un directorio de ordenador, en el que se guardan documentos digitales.
- Los propios registros o documentos en la medida en que se los supone exentos de actualidad, pudiendo guardar relación con las actividades, los derechos o las alegaciones de una persona, una familia, una empresa, una comunidad, una nación u otra entidad.
- El organismo u organización encargada de recopilar y almacenar los documentos.³⁴⁸

Otra opinión sobre el papel de los archivos fílmicos en la preservación del acervo fílmico es la que enseguida nos ofrece Jorge Fons:

La Filmoteca, los archivos fílmicos, son el lugar donde se cuida y preserva la posibilidad de mantener viva la producción de todos los tiempos para lograr que estos materiales lleguen a la posteridad. Alguien tiene que encargarse de cuidar toda la producción fílmica porque los materiales siempre han sido efímeros, siempre han tenido una duración finita. Entonces se necesita que alguien los custodie, los restaure y les otorgue todas las atenciones y cuidados necesarios para garantizar que estos materiales perduren y que nosotros y las generaciones que vienen puedan tener acceso a esa información, a esas expresiones de cultura, a esa historia materializada... El trabajo de preservación y conservación es fundamental. Es tan importante como producir las películas, porque si no éstas serían pasajeras, se desintegrarían y se perderían.³⁴⁹

Luego de diversas investigaciones se ha llegado a la conclusión de que no existen tratamientos para evitar el deterioro de las películas; no obstante, se puede aplazar considerablemente este proceso si las condiciones ambientales en las bóvedas de almacenamiento son constantes y no exceden los límites establecidos. Al respecto, en

³⁴⁸ *Ibidem.*, p. 17.

³⁴⁹ Jorge Fons, “Apéndice 2: Testimonios, Aviña, Rafael”, *Filmoteca UNAM 50 años*, México, Filmoteca de la UNAM, ADN Editores, 2010, s/p.

términos generales, se recomiendan temperaturas bajas y humedades relativas escasas, aunque los límites son distintos para los materiales de nitrato, acetato y los de color.³⁵⁰

Ahora bien, de acuerdo con las características físicas y químicas del material, cada institución se verá obligada a tener tres tipos de bóvedas: para filmes de nitrato; para cintas de acetato (blanco y negro) y cintas magnéticas; y para filmes de color.³⁵¹ Cabe aclarar que esta recomendación la realizó la UCAL en 1980, la situación ha cambiado desde entonces con la inclusión del poliéster y los soportes digitales, que aún está en discusión. Aun así, es recomendable que por razones de seguridad los materiales originales, es decir los Negativos originales, se almacenen por separado de las copias, dado que en muchos archivos no se tomó esta medida (como en el caso de nuestra primera Cineteca Nacional) y se llegaron a perder irremediablemente, entre otros, los filmes nacionales más antiguos.

Para el caso del cine nacional, Fernando del Moral nos dice que se consideran películas antiguas las producidas entre 1896 —año de la llegada del cinematógrafo al país— y 1931, fecha del inicio propiamente formal del cine sonoro con la película *Santa*.³⁵² De este periodo se ha perdido más del 90 por ciento. Es una cifra muy alta que representa casi todo el cine mudo mexicano; además, hay que considerar que la producción fílmica en aquel entonces no era tan numerosa como la de otros países. Pese a la mala conservación de estos soportes y el incendio de 1982, aun hoy en día nuestro país no cuenta con una bóveda totalmente adaptada y adecuada para este tipo de filmes en soporte nitrato.

Almacenamiento y respaldo

Por razones de seguridad, los diferentes materiales de un filme deben ser almacenados en locales separados; de esta forma se podrá evitar, como hemos dicho, la total destrucción de las copias en caso de algún accidente. Este principio se llevó a cabo en las bóvedas construidas en la UNAM, espacios que albergan la gran mayoría de los soportes en nitrato de nuestro país. Después del citado incendio de la Cineteca³⁵³ se comenzaron a depositar diversas colecciones de nitrato de diferentes instituciones en este único complejo. Aunque las bóvedas están separadas entre sí, no cuentan con las condiciones idóneas de

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 170.

³⁵¹ Cfr. Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, segunda época, Filmoteca de la UNAM, México, febrero de 1980, pp. 63-64.

³⁵² Fernando del Moral, “Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya”, *Nitrato de Plata*, núm. 18, México, 1993. Al respecto puede consultarse también el capítulo 1.

³⁵³ *Vid. Supra*, capítulo 1.

refrigeración y control de humedad por lo que al paso del tiempo el material se degrada. Las bóvedas, al no ser climatizadas con tecnología inteligente y al no contar con control de incendios automático, tienen un aviso directo al departamento de bomberos. Sin embargo, la medida no es adecuada ya que el ácido nítrico es imposible de controlar: una vez encendido, sus llamas no pueden contenerse con agua ordinaria, nitrógeno o similar —prácticamente nada las detiene—. ³⁵⁴ El gobierno federal no está tomando las medidas adecuadas para contribuir de manera económica para prevenir el deterioro de nuestra memoria fílmica anterior a los años cincuenta, que por si fuera poco incluye todo nuestro cine silente —el poco que nos queda—. La única forma de detener la degradación de estos filmes es contar con bóvedas con temperatura y humedad altamente controladas que permitan una continua estabilidad. No olvidemos que el patrimonio nacional está en territorio autónomo universitario por razones que pudimos observar en el capítulo primero. Ha resultado de efectiva permanencia el material fílmico en este espacio universitario contra los esfuerzos fallidos que ha hecho el gobierno federal en sus instituciones. Éste sería un buen momento para brindar apoyo y compartir esfuerzos en pro del patrimonio fílmico mexicano.

Las decisiones de conservación y aislamiento deben estar basadas en las recomendaciones suscritas en convenios internacionales como el de la Comisión de Conservación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). ³⁵⁵ La Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) ³⁵⁶ refrenda las recomendaciones de la FIAF al sugerir que se deben de establecer bóvedas para guardar el material en lugares donde las condiciones de almacenamiento puedan ser óptimas tomando en cuenta la necesidad de minimizar costos y riesgos, por ejemplo buscar áreas sombreadas, sótanos (si las condiciones del suelo lo permiten), lugares donde no varíe demasiado la temperatura o que estén lejanos a fluctuaciones. Dichas bóvedas tendrán que contar con instalaciones para clima artificial y filtrado de aire. Es necesario, además, que los almacenes tengan una capacidad tal que permita que las adquisiciones que se hagan por un buen número de años puedan ser colocadas con seguridad, tomando en cuenta que los filmes deben ser almacenados en anaqueles y de manera horizontal. ³⁵⁷

³⁵⁴ Cfr. Smither y Surowiec (eds.), *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruselas, FIAF, 2002.

³⁵⁵ Cfr. Federación Internacional de Archivos Fílmicos, *¿Qué es la FIAF?*, 2002, disponible en: <http://www.fiafnet.org/es/>, consultado el 5 de febrero de 2013,

³⁵⁶ Cfr. Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, segunda época, Filmoteca de la UNAM, México, febrero de 1980, p. 8.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 8.

Como lo advierte Fernando Osorio: “Un almacenamiento adecuado nos brinda una esperanza de vida más larga para nuestras colecciones.”³⁵⁸ El promedio de vida de un rollo de nitrato hasta ahora comprobado es de 100 años; en cuanto al acetato, se ha podido comprobar que tiene 60 años como promedio de vida; esto es, desde su creación a la fecha, por lo que por obvias razones aún no se puede comprobar si el acetato tendrá más tiempo de vida que el material de nitrato, aunque todo parece indicar que si es así, lo será en pésimas condiciones comparadas a las de nitrato. Aunque cabe señalar que una vez que por condiciones de temperatura o humedad, empiezan sus diversas reacciones, podemos perder un material de éstos en un año. Por ello, es necesario tomar en cuenta las siguientes especificaciones para conservar nuestros archivos fílmicos de manera correcta:

- a) Parámetros frío y seco 18°C 35% HR³⁵⁹ por lo menos
- b) calidad del aire 98% HEPA³⁶⁰ constante
- c) control de humedad
- d) deshumidificador físico-químico
- e) aire frío sistema de agua helada³⁶¹

Por otra parte, se debe considerar que las condiciones de almacenamiento para filmes de nitrato son de +4°C± 2°C, 50%±10% humedad relativa del aire; mientras que, para filmes en color, hace falta mantener una temperatura máxima de -5°C± 2°C, 25%±5% humedad relativa del aire.³⁶² Como ya se dijo, cualquier variación pone en peligro la conservación prolongada de los filmes.

Así también, en un almacén de filmes no deben guardarse más de 1000 bobinas, ya que, como sabemos, los filmes de nitrocelulosa son altamente explosivos. La instalación eléctrica de estas bóvedas tendrá que ser a prueba de explosiones; por ello también la recomendación anterior de cuartos de almacén separados. Cada uno deberá contar con salidas falsas para que en caso de explosión la presión pueda escapar. Además estos depósitos deberán tener disponibles extinguidores que contengan químicos especiales

³⁵⁸ Fernando Osorio, entrevistas realizadas durante el “Seminario de Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales”, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2013-2014.

³⁵⁹ Humedad Relativa. *Cfr.* Antonio de Lucas (coord.), *Termotecnia básica para ingenieros químicos: bases de termodinámica aplicada*, Colección Ciencia y Técnica, núm. 46, Universidad Castilla la Mancha, España, 2004, p. 315.

³⁶⁰ High Efficiency Particulate Air (HEPA, por sus siglas en inglés) define a los filtros que proporcionan un nivel muy alto de eficiencia de filtración para las más pequeñas y contaminantes partículas. De acuerdo con lo definido por el Instituto de Ciencias Ambientales y Tecnología, un filtro HEPA debe captar un mínimo de 99,97% de los contaminantes en 0.3 micrones de tamaño. *Cfr.* Donaldson Company, Filtration Solutions, Aerospace and Defense, Estados Unidos, 2014.

³⁶¹ Entrevista de la autora con Fernando Osorio.

³⁶² *Cfr.* *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, *op. cit.*, pp. 63-65.

capaces de apagar cualquier inicio de incendio o estabilizar un nitrato encendido si el caso se diera.³⁶³

Al no tomar en cuenta las recomendaciones de los expertos se expone a los materiales fílmicos a una serie de riesgos, principalmente:

- a) el material se torna flexible y plegadizo y no puede ser proyectado.
- b) los espirales del rollo se pegan entre sí; se desprende una capa del material.
- c) se acelera el efecto de los microorganismos que destruyen la emulsión del filme.
- d) los colores se deslavan, se modifican los componentes del color.
- e) se destruye la imagen de plata; la película blanco y negro adquiere un tinte marrón.³⁶⁴

Cabe hacer énfasis en que se tendrá que colaborar con un químico especialista que determine, entre otros muchos aspectos de su especialidad, si la lata, ya sea de plástico o de metal, puede contaminar el filme. En este sentido, comenzamos a comprender la relevancia de contar con grupos interdisciplinarios de trabajo y los conocimientos metatécnicos que serán necesarios para que la preservación fílmica sea óptima. También es indispensable contar con el equipo técnico que permitirá la restauración, conservación, duplicación y escaneo de las películas.

Ya en los años ochenta la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) decía que “nos enfrentamos con el hecho de que existe una demanda objetiva de científicos que se aproximen a los problemas de estos archivos, pero en ninguna de las disciplinas científicas existentes se refleja esta necesidad. Es imprescindible que se desarrolle gradualmente una disciplina especializada y autosuficiente a largo plazo.”³⁶⁵

Aunque han habido grandes intentos para lograrlo cabalmente, tanto por la Cineteca Nacional como por la Filmoteca de la UNAM, a más de tres décadas de editado este boletín sigue sin llevarse a cabo. El entrenamiento de personal especializado capaz de enfrentar las múltiples demandas de archivos fílmicos no corresponde con el gran desarrollo tecnológico. Por otro lado, los cuadros jóvenes, que están más cercanos a la tecnología, no cuentan con la suficiente experiencia y conocimiento en el manejo de los materiales físicos. En los archivos existentes aún predomina el método autodidáctico y en el país no existe ninguna institución que otorgue algún título técnico o superior al respecto.³⁶⁶ Aunque existe similar formación para el caso de la fotografía, las ciencias de archivo e información no han sido

³⁶³Cfr. *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁴*Ibidem*, p. 8.

³⁶⁵*Ibidem*, p. 73.

³⁶⁶ En el documental audiovisual asociado con este documento cuyo nombre es *Dispositio*, podemos apreciar esta opinión en palabras del experto Francisco Gaytán, quien es uno de los más grandes precursores en la historia de la preservación fílmica mexicana.

capaces de aportar respuestas satisfactorias a los problemas específicos de las imágenes en movimiento.

Algo muy interesante de recalcar es la visión que el *Boletín CIDUCAL* tenía del perfil del preservador, al afirmar que “con el fin de cubrir sus funciones en los archivos, el personal seleccionado deberá distinguirse por su ardiente interés en los trabajos de arte y documentos históricos originados en su medio. Sin tal pasión, sin tal interés existirá siempre el riesgo de que el conocimiento adquirido no pueda ser utilizado para los objetivos específicos del registro audio-visual.”³⁶⁷

³⁶⁷ *Ibidem*, p.74.

2.3 Restauración fílmica, digitalización y exhibición de los acervos

El laboratorio

El laboratorio tiene un papel importante en el quehacer de la preservación; en él se efectúan tareas de organización y producción en estrecha colaboración con el departamento creativo. También allí se imprimen las copias de los materiales fílmicos.³⁶⁸

En 2011 el Fideicomiso de la Cineteca Nacional contempló la ejecución de la obra pública denominada Cineteca Nacional Siglo XXI. Como parte medular de este proyecto se creó el Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela. Hoy en día su misión es realizar proyectos de restauración digital utilizando equipos y programas especializados.³⁶⁹ Entre sus funciones sustanciales se encuentran:

- 1) La restauración digital de imagen, color y audio del acervo fílmico de la Cineteca Nacional, así como de otros materiales fílmicos previa dictaminación [*sic*].
- 2) El diagnóstico de los materiales fílmicos y audiovisuales para su telecinado y restauración digital.
- 3) La migración a soportes digitales de acervo fílmico de la Cineteca Nacional con fines de preservación, catalogación, difusión y exhibición, así como de otros materiales fílmicos previa dictaminación [*sic*].³⁷⁰

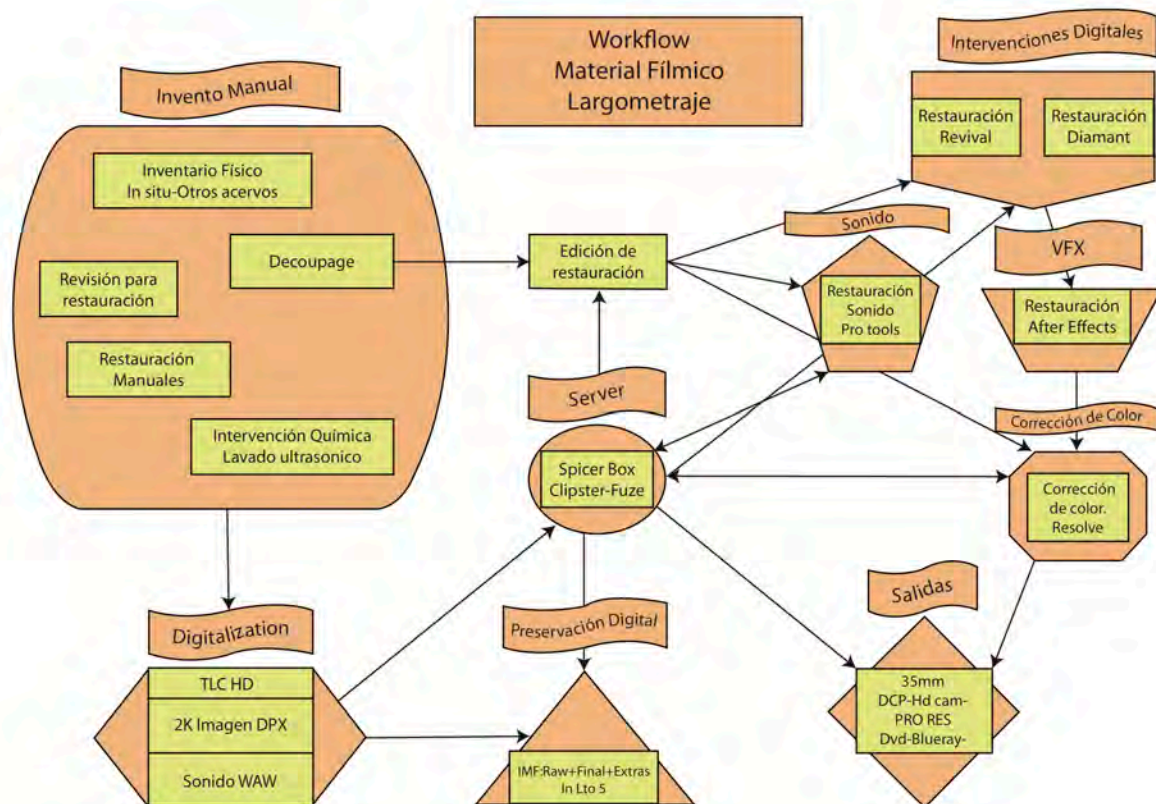
Los anteriores incisos resumen el trabajo de los restauradores para la preservación de los materiales fílmicos y enseguida apreciamos el flujograma de trabajo de cómo las labores ocurren.

³⁶⁸Cfr. Happe, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁹ Dirección General de Preservación de Acervos, Estatutos del Grupo de Trabajo para la valoración de los Proyectos de Restauración del Laboratorio de Restauración Digital "Elena Sánchez Valenzuela", en el Fideicomiso para la Cineteca Nacional, Cineteca Nacional, CONACULTA, México, 20 de agosto de 2013, p. 6.

³⁷⁰ *Idem*.

Flujograma de Trabajo para la preservación física y digital



Fuente: Paolo Tosini, Flujograma completo. Laboratorio de Restauración Digital, 2012.

Para poder entender la complejidad del anterior flujograma, explicaremos por partes la intervención física y la intervención digital, y cómo es que cada elemento tiene una parte crucial para la realización de la cadena de tareas a realizar.

Para realizar una adecuada intervención física es necesario conocer las herramientas adecuadas, las cuales se describirán enseguida para luego ahondar en los aspectos técnicos y tecnológicos. Ambas descripciones nos llevarán a completar la metodología del restaurador y/o preservador cuya directriz siempre será la ética para tomar decisiones en cada proceso o procedimiento. Sobre ello también ahondaremos en el respectivo apartado.

A continuación se presentan las partes y los materiales más usados en el laboratorio de preservación.³⁷¹

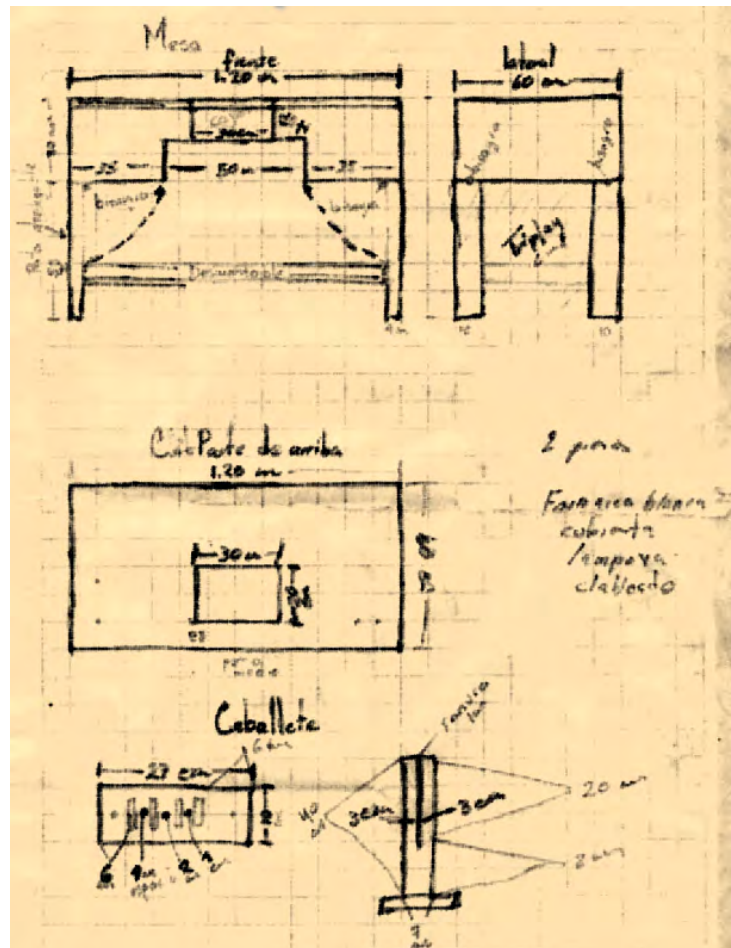
³⁷¹ Colectivo Mnemocine. *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias*, México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2013, p. 62.

Herramientas y materiales para la restauración física

1. Mesa de trabajo (enrolladora, mesa con luz, caballete)

La mesa de trabajo es en donde se observa el material cabalmente, para así detectar sus daños. A través de una caja de luz que se encuentra al centro de la misma se puede observar el contenido de las imágenes y de esta forma tener una interpretación. La enrolladora nos sirve de arrastre para que, con cierto ritmo, se puedan visionar tanto los daños del filme como la información que acompaña a la imagen. El caballete es fundamental para sostener la obra a revisar, en este caso, la película en sus distintos formatos.

Mesa de revisión

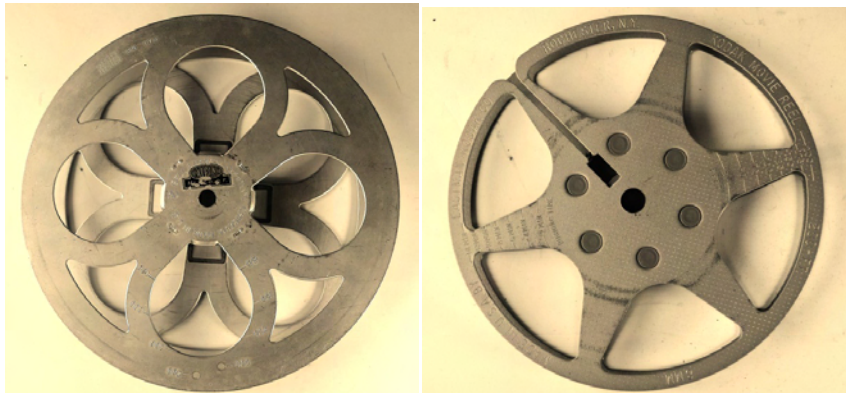


Fuente: Colectivo Mnemocine. *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias, op, cit., p. 63.*

2. Bobinas

Las bobinas contienen los materiales y permiten que éstos den vuelta; otra función — secundaria pero extremadamente importante—, es que protegen a la película cuando no se encuentra en manera giratoria en la enrolladora. Existen bobinas rígidas y desmontables. Las más comunes son de 35mm, 16mm, 8mm y S8mm.

Bobinas

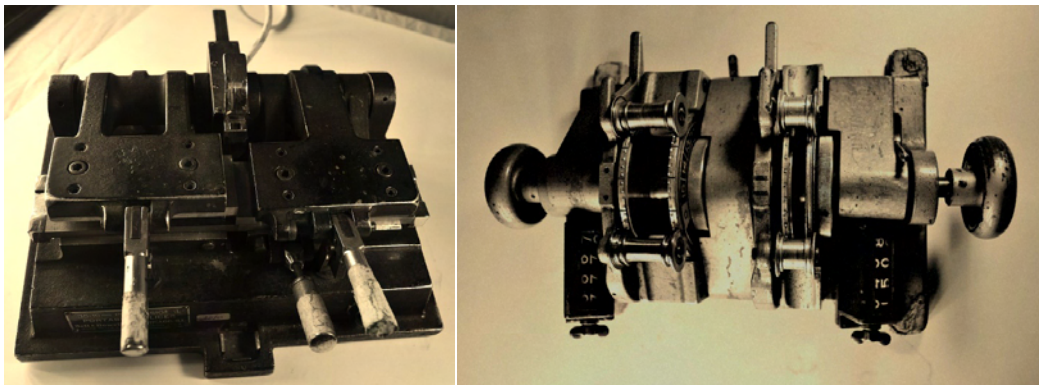


Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias, op, cit., p. 64.*

3. Pegadoras o empalmadoras

Su función es unir la película cuando se edita, restaura o se repara. Existen tres tipos de empalmadoras: de calor, la cual regularmente sirve para materiales con soporte de nitrato; de Mylar, para materiales de acetato; y la llamada ultrasónica, para materiales de poliéster, la cual casi no se emplea por su alto costo.

Pegadoras o empalmadoras



Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias, op. cit., p. 65.*

4. Sincronizadora

Se utiliza primordialmente para medir el material, o bien para visualizar la sincronía de los negativos cuando la imagen y el sonido de una película se encuentran en rollos distintos. Ciertos daños sólo se detectan con ayuda de esta herramienta.

Sincronizadora



Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias, op. cit., p. 65.*

5. Regla medidora

Permite tener, en una medición rápida, un cálculo aproximado ya sea en pies o metros de la longitud del rollo de película. Tiene dos caras: negra y roja; la negra funciona para los materiales fílmicos en blanco y negro y la roja para el cálculo del material en color.

6. Clear o Colas para injertos

Sirven para añadir fragmentos al inicio o al final de cada rollo y ayudan a tener un espacio para poder identificar cada uno de los rollos revisados; también en ellos se puede colocar nombre y datos de cada uno de los materiales. Por último, se utilizan para efectuar reparaciones cuando el filme así lo requiere.

7. Guantes de tela y guantes de nitrilo

Esenciales para proteger el material de la acidez que pueden producir las manos, así como de las marcas que puedan dejar las huellas digitales del preservador.

Guantes



Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias, op. cit.*, p. 66.

8. Paños y químicos de limpieza de material cinematográfico

Sirven para limpiar la superficie de la película, esencialmente la base y la emulsión. Los filmes se ensucian por las proyecciones, las revisiones y el mal resguardo, entre otras razones. Los químicos son diversos, y dependiendo de la necesidad de la película, los más recomendables y menos dañinos son los terpenos para hidratar y limpiar; se puede utilizar agua destilada para retirar la descomposición en algunos soportes. Mucho tiempo se utilizó el percloro, pero se ha comprobado que representa un factor de riesgo para la salud ya que es considerado cancerígeno, por lo que se suspendió su uso.

9. Herramientas varias para el trabajo de mesa (navajas, tijeras, pinzas, lápices, marcadores, pluma y papel)

Permiten intervenir con precisión; si no se cuenta con cada una de estas herramientas una simple rotura de unión se puede convertir en la pérdida de un cuadro de imagen.

Herramientas de restauración



Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Filmica. Memorias, op. cit., p. 67.*

10. Ficha técnica

Es el documento clave de la preservación; con la ficha técnica se registra la proveniencia y forma de adquisición de los materiales. Ésta guía al preservador desde el ingreso del material, el inventario, el seguimiento, la catalogación hasta las decisiones de preservación. Además, en ella se indican las características del material revisado, que va desde el formato, el soporte, la longitud de la película, el color del material, tiempo de duración, daños, observaciones, características de la lata que lo contenía, y si cuenta o no con bobina, entre otras muchas indicaciones. Se anexa al final de este documento el modelo de una ficha técnica que es utilizada en el Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional. El siguiente es un ejemplo de ficha técnica; se trata del modelo utilizado por el Colectivo Mnemocine:

Ejemplo de ficha técnica

Ficha Técnica

Archivo Mnemocine

Título: Vámonos con Pancho Villa

Realizador: Fernando de Fuentes

Producción: Clasa Films

Formato	8mm	s8mm	16mm X	35mm
Soporte	Nitrato	Acetato X	Poliéster	
Color	BN X	Color	Intervención	
Pietaje	3,300 P.	Metraje	1000 mts	

Año: 1935

Estreno: 1936

Tiempo de duración: 90 min.

Aprox.

Número de rollos: 2 rollos

Daños:

Rayas continua X

Sucia X

Empalmes X

Descarrilada_

Rayas de manejo X

Hongos_

Tipo de lata o bobina: Acero, bobinas
1600 pies

Veladuras_

Rayas de
proyección X

Acidez_

Desproquetada_

Observaciones: Demasiados empalmes con diurex, se repararon con uniones de calor, descarrilada con ponchaduras en imagen (200 pies). Revisar el material antes de proyectarlo.

Fecha de ingreso: Inicio de Junio 2010

Revisión: Octubre 2013

Preservador: Nila Guiss

Fuente: Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Filmica. Memorias*, p. 49.

Aspectos éticos, técnicos y tecnológicos de la restauración

Bien se sabe que, en el manejo de las nuevas tecnologías para las masas, se han suscitado todo tipo de problemas técnicos y legales; por ejemplo, el uso de la mascarilla que delimita la apertura de la imagen. Ya no se acepta que se pierda información del cuadro completo de la imagen, como ocurría en la transición del cine a la televisión. Otro ejemplo es que muchas películas no se conservan en el idioma original o, peor aún, en el formato original, y se hallan cortadas de cuadro o mutiladas por la censura. Esta serie de casos lamentables pone en claro la importancia de los archivos fílmicos y sobre todo de los reglamentos que eviten que cosas así sucedan.

En palabras de Agustín Rubio y Érick Sañudo:

Debido al desconocimiento de la totalidad del tema en el pasado, cuando surgieron las tecnologías analógicas para la televisión muchas películas fueron copiadas en estos formatos para su adaptación, y hubo que reencuadrarlas o doblarlas; quizá también fue necesario el cambio de pistas de sonido, como ambientes o temas de musicalización originales, contribuyendo ello a que hoy en día sólo se hallen estas versiones de las películas, aunque distan mucho, o a veces son muy o completamente diferentes, de la historia narrada en la cinta original³⁷². Es total la ausencia de una teoría detallada y completa tanto de la restauración como de la reproducción...³⁷³

Aquí nos permitimos hacer un comentario a los autores. Si bien no hay una total ausencia, son pocos los esfuerzos que se han hecho por separado y no forman parte de una política pública ni privada. Mucho vocabulario es contemporáneo y son pocos los factores de comparación que tenemos, por ejemplo, para determinar si la restauración fílmica es la adecuada. La toma de decisiones para realizar una restauración digital o análoga depende más de las herramientas que tengamos a la mano que de una teoría conformada. Incluso, detrás de la experiencia está la vía práctica y física que permite llevarla a cabo. Por ello creemos que este compendio puede ser trascendental para conocer los principios de preservación y poder llevarlos a cabo, como el hecho de que se debe de efectuar una copia de exhibición idéntica a la original.

La reproducción, hay que subrayarlo, es parte esencial de cualquier restauración y preservación fílmica; ésta se ve sujeta a normas prácticas e industriales, y en la mayoría de

³⁷² Cfr., Agustín Rubio, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, tesis doctoral, Univeritat Jaume I, Departamento de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad, Castellón, 2006.

³⁷³ Sañudo, Érick, "El cine como un mundo de datos. Corta historia que va del MiniDV al High Definition", *Estudios cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, 2007, p 65.

los casos, se discute en términos técnicos, no éticos. Muchas películas no pueden ser copiadas para ser reproducidas debido a que presentan daños severos y síndromes. Cuando las formas tradicionales de duplicación con procesos fotográficos normales o tradicionales no pueden emplearse, es vital la duplicación o copiado mediante técnicas digitales, para lo cual se ha acuñado el término escaneo. Más adelante hablaremos sobre la ética de la reproducción del material.

Podría pensarse que con más duplicados digitales ganaríamos en el terreno de la exhibición, lo cual es muy cierto; mas no por ello se deberá dejar de recurrir a las copias fotoquímicas y la duplicación de soportes, ya que hasta ahora son las formas más seguras de conservar los filmes dado que, como se ha podido comprobar, gracias a ellas la conservación de éstos tiene una larga permanencia. El gran problema con las copias digitales es su almacenamiento en discos duros, los que hasta ahora no han garantizado una permanencia mayor a 15 años.

Para que la película no se convierta en un “objeto museológico” sino en un documento de preservación de la memoria y la identidad, se debe de proyectar, presentar y programar: un film debe verse y oírse. La idea principal detrás del objeto es, desde luego, que el cine sólo es cine en la mente de los espectadores.³⁷⁴ Las filmotecas tienen la misión de brindarle al espectador la oportunidad de vivir una verdadera experiencia cinematográfica,³⁷⁵ es decir, desde el contacto con los materiales en calidad de “museo del cine” hasta la confluencia con expertos y charlas sobre cine de los primeros tiempos hasta nuestros días, así como la constante exhibición de todo tipo de materiales, por mencionar algunas de las principales funciones que una cineteca o filmoteca debiera prestar. Después de todo el cine tiene la “capacidad para suspender y atravesar las ideologías... para golpearnos en lo más íntimo de nuestro ser. Nada como el seísmo que entonces tiene lugar nos informa con más precisión de la intensidad estética de la experiencia que realizamos, pues afecta de manera inmediata a los fundamentos mismos de nuestra subjetividad.”³⁷⁶

Parecería que la proyección se opone a la conservación, pues cada vez que se proyecta una copia ésta se deteriora, y lo mismo sucede con el equipo con el cual se proyecta. Si se impidiera proyectar las películas en vez de efectuar diversas copias de las mismas con el fin de evitar el desgaste de las originales, estaríamos hablando de “enclaustrar” a los objetos intangibles que, entre otras cosas, preservan memoria e identidad.

³⁷⁴ Mark-Paul Meyer, “Hacia una ética de la restauración de películas frente a las nuevas tecnologías”, p. 40.

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ Jesús González, “La experiencia cinematográfica”, *Cahiers du Cinéma España*, núm. 20, 2009, p. 61.

Esto es lo que ocurre en incontables ocasiones, por falta de presupuesto y de equipo de copiado.

Cherchi, en su libro *Film Curatorship*, abre una discusión en la que propone pensar los filmes más en *frames* que en pies u otra medida, es decir, en cuadros por segundo, lo que hace que en términos informáticos surja el concepto *frameworkers*, el cual equivale a una estructura de restauradores que se dividen las tareas cuadro por cuadro para después volver a empatar las labores artesanales efectuadas en una obra total. Esto lleva al restaurador a pensar la preservación como algo similar a la que ocurre en un proceso de postproducción en donde se tiene que efectuar una planeación de restauración sobre plataformas digitales para poder dar seguimiento puntual. Por tal motivo, el restaurador tiene que saber sobre terminologías de compresión y descompresión de los archivos y sobre los *online* y *offline* de todo el proceso, además de tener amplio manejo sobre las tecnologías de la información para compartir y dar acceso a esta información.³⁷⁷

Con respecto al acceso, los servidores web resultan ser una de las mejores opciones para financiar un archivo dedicado a la preservación fílmica. Por ejemplo, entre otras opciones, puede albergar un catálogo que permita la venta de imágenes en movimiento para fines documentales, de programación en televisión, museos y muchas otras áreas que necesitan de estas imágenes y que están dispuestas a pagar por el derecho de uso; por eso es indispensable que un archivo cuente con un área jurídica que tenga en regla los derechos de exhibición y uso de los materiales. En el último apartado de este capítulo ahondaremos en este tema.

En una entrevista realizada por Roberto Fiesco a Esteban de Llaca, Érika Licea y Alejandro Cantú, se señala:

El cine tiende a desaparecer en la forma pura a pesar de que la latitud y el rango que tienen las películas de 35mm actuales es impresionante -por ejemplo, un *Vision 2* o un *Vision 3* (Kodak)-, y no ha podido igualárseles con ningún otro material. El devenir [sic] del cine aparte de ser una cuestión técnica o tecnológica, es una cuestión de mercado. Los acervos podrían apoyarse en la tecnología para ganar en el campo de la exhibición, por ejemplo en Netflix se ofrecen más de 100,000 títulos de adquisición instantánea, disponibles las 24 horas en la computadora o televisor, la operadora tiene varias opciones que despliega calidades de hasta 4k y 8k. Acervos de todo el mundo cuentan ya con plataformas similares, en donde ofrecen *previews* a los consultantes con la opción de descargas de mayor calidad por algún precio.³⁷⁸

³⁷⁷ Paolo Cherchi, "Content, Platforms, and the User", *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2008, pp.195-202.

³⁷⁸ Esteban de Llaca, Érika Licea y Alejandro Cantú, "Lo viejo y lo nuevo, el fin de la línea general. Entrevista a Esteban de Llaca, Érika Licea y Alejandro Cantú por Roberto Fiesco", *Cine Toma. Tras las huellas del cine digital*, núm. 1, año 1, octubre-diciembre, México, 2008.

Como ha hecho ver José Mikelajáuregui, las diferencias estéticas entre la imagen del cine y la del video han sido tema de amplios e interminables debates:

En el centro de estas discusiones está el tema de cuál imagen es la más llamativa, atractiva o consistente. Serán las velocidades variables, la resolución, la colorimetría, el rango dinámico de contraste o tal vez la combinación de todos estos elementos los que den como resultado una imagen con calidad cinematográfica. Por ejemplo, el contraste entre el cine y el video se distingue en un monitor cuando se miran las imágenes en movimiento; pero si las observamos como un cuadro fijo, las diferencias se vuelven más difíciles de apreciar [...]. Con respecto al almacenamiento y archivo de los materiales, la película es favorecida sobre los soportes electrónicos: transferir un proyecto originado en digital a negativo ayudará a preservarlo por mayor tiempo para que pueda ser visto en los siguientes 25 a 100 años. [...] En el mundo se hacen más de 3,000 largometrajes por año; pronto serán el doble gracias a los ahorros que permiten las nuevas tecnologías.³⁷⁹

La cifra de la cita fue en 2007, en la actualidad se producen cerca de 6000 películas al año. Tan sólo en México en 2014 se produjeron 130 películas, ubicándose entre los primeros 20 países productores de cine en el mundo.³⁸⁰

Las preguntas que surgen por cuestiones de almacenamiento y preservación son:

¿A dónde va a parar todo este cine digital? ¿Siguen siendo necesarias las copias de seguridad?... Es muy fácil y mucho más económico realizar duplicados digitales, la mayoría del cine digital sólo existe en duplicado digital, ahora bien, ¿cómo es que IMCINE responde a la custodia de este tipo de cine? ¿Cómo se están resguardando las copias digitales? ¿Es a este organismo al que le corresponde la responsabilidad o a la Cineteca Nacional, o acaso a ninguno de los dos porque no se trata de cine sino de video?³⁸¹

Paolo Cherchi recalca que en esta era digital el “control de archivo” es uno de los cinco escenarios que se puede presentar en el acceso a este tipo de documentos (los de imágenes en movimiento). Menciona que quizás en un futuro existan organismos que tendrían que tener un nombre como The Museum of Analog Experience³⁸² porque lo que nos precede es el acceso a la información en la nube con formatos cada vez más pequeños de imágenes en movimiento como los *gifs* que son el hit del momento en las redes sociales, y también aquellos formatos mayores que requieren necesidades superiores de espacio de almacenamiento digital dada su nitidez.

³⁷⁹José Mikelajáuregui, “La casa de los espejos. Laberintos de la expresión cinematográfica en la era digital”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, 2007, pp. 21-24.

³⁸⁰IMCINE, *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014*, México, IMCINE-CONACULTA-SEP, 2014, p. 15.

³⁸¹*Ibidem*, pp. 21-24.

³⁸²Paolo Cherchi, “Thetrical Projection in the Transitional Period: Five Scenarios”, *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, Viena, 2008, pp. 191-294.

El formato hasta ahora común es el de FullHD, sin embargo en términos de nitidez para el cine se necesitan formatos de mucho más alcance y peso. Aquí comenzamos a hablar en términos de datos digitales: 2k, 4k, 8ky el más actual 16k. A continuación ahondaremos en el término de resolución, para lo cual nos apoyamos en un artículo de Erick Sañudo:

La resolución ha sido definida como la medición de los detalles más finos que pueden ser apreciados o resueltos al ser reproducida una imagen. La mayor resolución es la que se presente como más uniforme o más suave y que carezca de referencias al medio de soporte, como sería el grano o los píxeles... Sin remontarnos a los inicios de la televisión, podemos decir que en vídeo, la resolución que llamamos estándar o SD, es la PAL de 768 x 576, que corresponden a 768 píxeles en horizontal por 576 líneas en vertical. [...] Los nuevos estándares, conocidos como Alta Definición o HD, tienen un formato de pantalla más ancho, pasan de una relación de aspecto original de 4:3 a 16:9 y los píxeles son 1280x720, coloquialmente conocido como 720p y 1920x1080 también llamados 1080p o 1080i.³⁸³

Por otra parte retomamos los términos del artículo en línea “¿Qué son 720, 1080, 2K ó 4K?, además de números” para poder esclarecer las dudas que surgen al respecto de estas denominaciones ya que

[...] últimamente se ha incrementado mucho la capacidad de proceso de los circuitos modernos, lo que unido a los avances en pantallas LED y OLED permiten día tras día incrementar la resolución. ¿Pero qué significa la letra “k”? La capacidad de proceso necesaria para el trabajo cada día a mayor resolución obliga a los fabricantes a basarse en sistemas informáticos ya que los desarrollos de equipos de vídeo son costosos para equipos experimentales, esto unido al hecho de que las pantallas actuales en su etapa final de presentación son todas progresivas, hace que las futuras resoluciones estén basadas en formatos de “ordenador”. Una memoria de 1K es de 1024 bytes, y por tanto una de 2K, 2048 bytes. Asignando cada byte a la información de un pixel, podemos componer una imagen de 2048 píxeles y 1080 líneas. La señal de 2K tiene 2048x1080. Las sucesivas resoluciones son múltiplos de 2K, así 4K son 4096x2160 píxeles y 8K supondría una pantalla de 8192x4320, es decir, más de 35 millones de píxeles activos frente a una pantalla Full-HD actual con 2 millones de píxeles.³⁸⁴

La explicación anterior nos lleva a definir otro tema: el entrelazado y el progresivo, que es de donde parten las letras “p” e “i”. “En el sistema NTSC de campos entrelazados, un segundo de grabación equivale a 30 cuadros formados por dos campos separados, mientras los campos pares e impares son encadenados a 1/60 de segundo cada uno. Este método de

³⁸³ Erick Sañudo, *op. cit.*, pp. 65-66.

³⁸⁴ AVACAB Audiovisuales, “¿Qué son 720, 1080, 2K ó 4K?, además de números?”, *Avaca Blog*, sección Artículos técnicos, 12 de abril de 2013, disponible en: <http://avacablog.avacab-online.com/que-son-720-1080-2k-o-4k-ademas-de-numeros/>, consultado el 17 de agosto de 2014.

captura puede crear distorsiones de video o errores de entrelazado con el resultado de una resolución vertical más baja, blur³⁸⁵ de movimiento y contornos recortados en zigzag.”³⁸⁶

Con lo anterior tratamos de explicar que cuando apreciamos una imagen de video que para nuestra percepción parece continua en realidad lo que está haciendo la programación es desplegar alternativamente las líneas pares e impares de cada uno de los cuadros que forman esa imagen.³⁸⁷ Ahora bien:

En el video progresivo todas las líneas que conforman una imagen se despliegan, como su nombre lo dice, progresivamente, de la primera hasta la última, no hay ese entrelazamiento, por ello es que se ven mejor las imágenes progresivas. Las imágenes entrelazadas tienen su origen en la televisión analógica porque la tecnología de los años cuarenta no permitía hacer este tipo de despliegue.

Cuando hablamos en términos de video, no decimos 24, 30 o 60 cuadros por segundo, sino 23.98, 29.97 y 59.94, para poder mantener la compatibilidad con los sistemas de televisión analógicos. Cuando se introdujo el color en la televisión se presentó un problema de batido en los televisores blanco y negro por el *burst* de la señal de color. Para evitar esto lo que se hizo fue variar un 0.01% la señal la velocidad de frecuencia de cuadro de captura de la imagen, y con esto se eliminó ese problema,³⁸⁸ el problema de hoy es que entre mayor sea la cantidad de cuadros el desfase se hace más grande, al grado de tener 59.94 en lugar de 60.³⁸⁹

Otro tema del debate digital que es importante conocer en el proceso de restauración digital es la relación de aspecto. Las imágenes normales de televisión tienen una relación de aspecto de 4:3, y las imágenes de alta definición de 16:9,³⁹⁰ por eso las imágenes en las televisiones de antes se apreciaban cuadradas y en las de ahora rectangulares. Existen muchas más relaciones de aspecto que hay que conocer para no mutilar una película en su campo de visión, así como para determinar las opciones adecuadas a la hora de su restauración, digitalización, exhibición, así como en caso de darle un nuevo uso.

Aunque es un tema distinto a la relación de aspecto, está muy relacionado el término *open rateo*, apertura de la cámara. Se refiere a la apertura total del cuadro de la imagen; también se conoce como *silent gate*, porque equivale a no tener la franja de sonido, esto es abarcar completamente el cuadro de 35mm. Cuando se empezó a utilizar el sonido éste ocupó un espacio en el cuadro que antes era imagen y se empezó a utilizar el llamado *academic gate* o *full frame*, el cual es de 1.37, que es más que 4.3, cercano a 4:5:3. En cine,

³⁸⁵ Cuando hablamos de blur de movimiento, nos referimos al rastro dejado por los objetos en movimiento en una secuencia. Debido al movimiento de la cámara o la velocidad del objeto cambia de posición distorsionando la imagen. Entre mayor es la velocidad de obturación en la captura de la imagen se evita más la distorsión. VidXpertia Soluciones Integrales, *El estado del arte de las tecnologías audiovisuales*, Madrid, Cluster Audiovisual, 2011.

³⁸⁶ Sañudo, *op. cit.*, pp. 65-66.

³⁸⁷ Humberto González, “Sony y el desarrollo tecnológico digital. Las nuevas tecnologías en producción, distribución y proyección”, *Estudios cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, 2007, p. 70.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 71.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 70.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.72.

por lo general se usa el Cinemascope o formato *widescreen*. El estadounidense es de 1:85:1 y el europeo de 1.66:1,³⁹¹ esto equivale a que gran parte de la información o imagen que se había capturado originalmente en la película no se utiliza a la hora de ser proyectada, debido a las mascarillas. Lo anterior es importante porque a la hora de escanear una película la revisión técnica y la investigación concerniente de la obra deben determinar la relación de aspecto (*aspect ratio*), para que se pueda determinar qué partes se quedan o se van del *full frame* del escaneo al final del proceso de restauración digital.

Un dato que puede simplificar el entendimiento de estas relaciones es que el 16:9 de nuestras pantallas modernas equivale a una relación de aspecto de 1.78:1, de la cual se pueden obtener todas las relaciones de aspecto que se utilizan para la cinematografía contemporánea.

Es necesario tener nociones de los temas anteriores para poder comprender el trabajo tanto de preservación como de restauración digital. Esto se consolida en la *digital intermedia* o intermedia digital, la cual es el proceso que consiste en hacer la transferencia de una película a un sistema informático. Básicamente es escanear cada uno de los fotogramas de la película en un archivo gráfico mediante una interface (escáner) para ser transferido a la computadora. Este escaneo es el que brinda la cantidad de píxeles (unidades de datos) de los que se hablamos párrafos arriba y generalmente se hace en una resolución de 2k, que equivale a 2048x1556 píxeles. Con esta amplia resolución se puede convertir en muchos menos píxeles, como por ejemplo 1080x960 que es lo que vemos en la mayoría de las películas actuales. La reducción muchas veces se hace en términos de espacio de almacenamiento.

Con esta información podemos entender que son campos de resolución altísimos los que se pueden obtener de una película escaneada; hasta ahora se ha comprobado que se obtienen desde 2k, 4k, 8k hasta 16k. Para 8k y 16k. Los escáneres aún no son comerciales, entre otras cuestiones porque a tan alta resolución corresponde un nivel de almacenamiento gigantesco lo cual no es costeable para casi ningún archivo pues “una película al escanearse a 2k o 4k puede ofrecer varios terabytes de información: estaríamos hablando entonces de petabytes o incluso exabytes”³⁹² de información que tendría que ser almacenada.

³⁹¹*Ibidem*, pp. 72-73.

³⁹² Compartimos esta información para dar un panorama mínimo de hacia dónde vamos a evolucionar en “La Nube” en cuanto a almacenamiento: 1 Bit (es la unidad mínima de almacenamiento, 0/1) 8 Bits = 1 Byte, 1024 Bytes = 1 Kilobyte (un archivo de texto plano, 20 kb), 1024 Kilobytes = 1 Megabyte (un mp3, 3 mb), 1024 Megabytes = 1 Gigabyte (por ejemplo corresponde a una película en DivX, 1 gb), 1024 Gigabytes = 1 Terabyte (corresponde a 800 películas, de 1 tb), 1024 Terabytes = 1 Petabyte (corresponde a toda la información del Buscador Digital Google, esto sería entre 1 y 2 petabytes), 1024 Petabytes = 1 Exabyte (todo el Internet ocupa entre 100 y 300 Exabytes), 1024 Exabytes = 1 Zettabyte (a partir de aquí no existen comparativas reales), 1024

Evidentemente, no todos los equipos periféricos que hay en el mercado soportan $4k^{393}$ ni los 16 bits, esto hace que el progreso en el incremento de resolución sea más pausado. Generalmente todos los escaneos se hacen en el rango de 10 bits.

El *bitaje* o los *bits* se refieren a la profundidad de color; entre mayor profundidad el restaurador podrá jugar más con las opciones de color de una imagen:

La diferencia entre 10 y 8 bits es la cantidad de colores que se pueden mostrar en un video. Recordemos que los bits son números binarios. Es decir, sólo pueden existir unos y ceros. La ventaja de este sistema es que se va duplicando la cantidad, en este caso de colores, con cada bit adicional. En el caso de 8 bits quiere decir que se pueden mostrar un total de 255 variaciones de un mismo color ($2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 = 256 - 1$), pero en 10 bits la cantidad de variaciones se dispara hasta 1023 variaciones de un mismo color ($2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 = 1024 - 1$). Los escáneres actuales pueden digitalizar fotogramas a 16 bits; sin embargo, muchos programas de restauración digital no soportan trabajar con más de 10.

En video digital, en cambio, se usa el sistema RGB (Red, Green, Blue), por lo que si tenemos 256 variaciones por cada color y mezclamos cada variación de cada color con cada variación de los demás colores tenemos la nada despreciable cantidad de poco más de 16.7 millones de colores ($256 \times 256 \times 256 = 16.777.216 - 1$). ¿Y en 10 bits? Tenemos más de 1073 millones de colores ($1024 \times 1024 \times 1024 = 1.073.741.824 - 1$), en estos términos, los 8 bits mencionados en realidad son 24 bits, pues son 8 bits por cada color. Las tarjetas gráficas de las computadoras normalmente están configuradas en 32 bits, es decir, más de 4200 millones de colores ($4.294.967.295$); es decir, 4 veces más que 10 bits.³⁹⁴

La restauración digital —como advierte Mark-Paul Meyer— se hace justamente a partir de los fotogramas escaneados. Para poder sacarle provecho en su totalidad es necesario dominar las nuevas tecnologías informáticas y conocer los términos logarítmicos que intervienen la imagen. Hoy en día un restaurador es consciente de que toda restauración representa una compleja serie de problemas, tanto físicamente como en términos digitales. Las posibles soluciones habrá que estudiarlas tomando en cuenta los factores antes mencionados para poder llegar a la mejor decisión. Como ya dijimos, los escáneres digitales cada día mejoran en calidad y tratan de igualar el poder de la fotografía; sin embargo a la hora de las compresiones y conversiones, esta calidad puede verse afectada.³⁹⁵

Las *compresiones* y *conversiones* se utilizan porque como hemos podido apreciar, la digitalización de video analógico requiere mucho espacio de almacenamiento. La gran

Zettabytes = 1 YottaByte, 1024 YottaBytes = 1 Brontobyte, 1024 Brontobytes = 1 GeopByte, 1024 GeopBytes = 1 Saganbyte, 1024 Saganbytes = 1 Jotabyte, Gonzo, “Preguntas Frecuentes FAQ”, *American Dominios*, disponible en: <https://americandominios.com/contra/knowledgebase/318/Que-quiere-decir-cuando-dice-gigabytes-megabytes-o-GB-y-MB.html>, consultado el 5 de febrero de 2019.

³⁹³ González, *op. cit.*, p. 78.

³⁹⁴ Cfr. “8 o 10 bits”, *Configurar Equipos*, 30 de octubre de 2011, disponible en:

<http://www.configurarequipos.com/usuario-Fuliaz0/8-o-10-bits>, consultado el 18 de agosto de 2013.

³⁹⁵ Vid. Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000, pp. 43-44.

cantidad de datos recibidos hace que sea necesaria su compresión para que los archivos tengan tamaños razonables y así poder trabajar con ellos. Por ejemplo, para que un video digital resulte fluido necesita alrededor de 25 imágenes por segundo. Si el video no está comprimido estas imágenes ocuparán 1 Mb de espacio, aproximadamente. Si el video genera una frecuencia de 30 Mbps necesitaríamos una capacidad de 1,5 Gb por minuto. Es por ello que se crean algoritmos de codificación que reducen considerablemente el tamaño de los archivos de video. Esto los hace más manejables y fácilmente almacenables y han recibido el nombre de *códecs*, que precisamente deriva de las palabras compresión y descompresión. Si el algoritmo está bien aplicado la compresión no perderá calidad, por el contrario, si el software que lo ejecuta no es el indicado perderemos demasiada información que se reflejará en la calidad.³⁹⁶

Por lo anterior se hace comprensible que el restaurador deberá tener un amplio conocimiento de informática, entre otras cosas, para lograr igualar la calidad de la copia digitalmente restaurada a la calidad que brinda la película original. Las películas de nitrato, sobre todo si están entintadas, teñidas o pintadas a mano, son de mayor dificultad. Para que el restaurador pueda tomar decisiones de intervención tendrá que valorar consideraciones éticas sobre la originalidad y discernir hasta qué punto reconstruir o respetar la autenticidad de la obra. La teoría de la reconstrucción filológica del ‘texto’ de un film se encuentra bastante avanzada, pero en este caso se precisa una teoría de la reconstrucción de la imagen y sonido. Hasta ahora esta responsabilidad se ha dejado en manos de los técnicos.³⁹⁷

De acuerdo con Mark-Paul Meyer,

Para tomar decisiones óptimas en el proceso de restauración es importante dialogar entre dos conceptos ‘original’ y ‘autenticidad’. Los signos de autenticidad bien pueden ser parte de la experiencia estética. Sin duda, el cambio de tecnologías del cine constituye un factor para que se pierda cierta información técnico-histórica de la cinta y no se pueda reproducir de manera exacta. Por consiguiente forma parte de la responsabilidad socio-histórica de los archivos fílmicos el preservar cierto tipo de registro de los datos y equipo originales.³⁹⁸

Es muy importante no confundir el concepto ‘original’ con el concepto ‘nuevo’, por ello es que tenemos que empaparnos con el significado de ‘autenticidad’. Muchas veces para poder ver una película —es decir proyectarla— será necesario reconstruirla físicamente y reparar los daños como problemas de pegado, rayaduras, deterioro e incluso cuadros

³⁹⁶Vid. FotoNostra, “Compresión de video: fotografía y diseño gráfico digital”, disponible en: <http://www.fotonostra.com/digital/compresionvideo.htm>, consultado el 4 de diciembre de 2014.

³⁹⁷ Meyer, *op. cit.* p. 44.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 45.

perdidos. En otras ocasiones, cuando se expone la película como objeto museológico, se tendrán que respetar estos daños y únicamente se estabilizarán para que no se propaguen, lo cual resulta irónico, pues sin duda, como ya hemos visto, sin un adecuado almacenamiento poco a poco estos materiales tienden a perecer.

Así, es indispensable que la industria y los responsables de la custodia de la memoria fílmica de nuestro país provean un número considerable de escáneres capaces de efectuar las copias del nitrato que nos queda, el cual, en su mayoría, se ha encogido y es demasiado vulnerable como para pasar por engranes como los del telecine. Por lo tanto se precisa de escáneres con líquidos especiales para que la película corra o bien efectuar copias físicas de la película de cine original, con sus limitaciones intrínsecas.³⁹⁹

El grupo interdisciplinario de restauradores tiene que realizar juntas de diálogo y análisis antes de comenzar a restaurar una película. Tendrán que llevar a cabo un registro de las restauraciones para poder hacer un análisis comparativo y detectar las debilidades y aciertos de determinadas aplicaciones de los softwares empleados o en la implementación de ciertos líquidos o técnicas para el caso de la restauración física. Además, es importante elaborar guías, glosarios, manuales e instructivos, porque como este ámbito de la restauración es nuevo, los operadores de los diferentes equipos suelen ocupar sus criterios para tomar decisiones a partir de preferencias personales. No se puede permitir que se efectúen cambios u omisiones sobre las normas y reglas preestablecidas mediante el previo análisis de datos. Por ello es necesario formular reglas precisas.

La restauración fílmica se tendrá que volver un tema de estudio científico al mismo nivel que la restauración de otras artes. A su vez, tendrá que abarcar campos de desarrollo e investigación en tecnológica, en química y en ingeniería. Además, es evidente que se necesita una teoría de la reconstrucción digital de la imagen y sonido muy aparte de la reconstrucción filológica del filme. Hasta la fecha un archivista restaurador siempre pudo controlar de una forma u otra el proceso de restauración; ahora los técnicos, los químicos, los operadores de computadoras y los ingenieros, se vuelven imprescindibles para este proceso.⁴⁰⁰

³⁹⁹Cfr. Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000.

⁴⁰⁰Cfr. Meyer, *op. cit.*, p. 258 y en Mark-Paul, Meyer, “Hacia una ética de la restauración de películas frente a las nuevas tecnologías”, p. 48.

III Evaluación del estado actual de los acervos nacionales, conclusiones y propuestas

3.1 Estado actual de los acervos nacionales

Una de las mayores problemáticas sobre el estado actual de los acervos nacionales, es la poca exhibición de nuestro patrimonio fílmico. Al no haber una difusión ni una programación de conservación y copiado para su propia exhibición, se relega a tareas de poca prioridad. El tema de festivales, exposiciones y programadores va de la mano con la difusión de los propios archivos. Por ello también abordamos las políticas públicas, las cuales suelen incidir y dictar procedimientos sobre los acervos mexicanos. Asimismo, este capítulo constituye un reconocimiento a cada personaje que ha llevado a hacer de la preservación fílmica un oficio, una técnica y una profesión en México contribuyendo a una consolidación gremial que custodia nuestros acervos.

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

Luego de analizar diferentes aristas sobre el tema que nos ocupa, podemos llegar a varias conclusiones sobre diversas problemáticas a las que ofrecemos alternativas para su solución y con ello lograr una preservación completa y eficaz para nuestro patrimonio fílmico mexicano. La experiencia en campo como preservadora activa de las colecciones fílmicas en la Cineteca Nacional me lleva a identificar elementos de preservación para fortalecer un aparato crítico y metodológico con base en los conocimientos adquiridos y compartidos por los propios compañeros especializados en el área.

David Wood en su artículo “Film and The Archive: Nation, Heritage, Resistance”, asevera que el patrimonio audiovisual constituye un espacio potencial que otorga diversas posibilidades para un cambio revolucionario o de resistencia política o textual.⁴⁰¹ Wood hace una importante conexión entre las palabras: archivos, nación, patrimonio, modernidad, postmodernidad y México, que se despliega en una filosofía sobre el trato que se le debe dar a las colecciones en la actualidad.

Como bien señalamos en el primer capítulo, mucho de los orígenes de la preservación fílmica vienen del cineclubismo y este movimiento tuvo sus entrañas en una militancia política. Ya lo decía el maestro Manuel González Casanova, de acuerdo con el texto de Javier Morett:

[...] el cineclub tiene una gran virtud, que es la de formar: formar públicos y también formar cuadros, que de alguna manera siguen vigentes y han surgido de este ámbito. Ahora se ha diluido mucho el peso de los cineclubes por la diversidad de opciones, no sólo de lugares de exhibición, sino de tecnología. En ese momento teníamos una misión militante a partir de una posición política, nosotros no nos vinculamos a ningún partido ni a ninguna organización, lo discutimos mucho en los cineclubes, decíamos que éramos parte de un movimiento de cambio social y no nos metíamos en el juego de las facciones políticas o de la militancia de un partido.⁴⁰²

Una estrategia muy importante a seguir para ampliar la exhibición de nuestros archivos fílmicos es formar cuadros y públicos a través de la conformación de cineclubes especializados. La pregunta a plantearse es si hoy en día este tipo de movimientos tiene el mismo impacto sociopolítico en México y afirmamos que sí. La realidad es que en México muchos cuadros salieron del cineclubismo y muchos preservadores que incluso han sido dirigentes de importantes archivos fílmicos también. Iván Trujillo (exdirector de la Filmoteca de la UNAM) y Javier Morett (Director de la Filmoteca Michoacana), son ejemplos de lo dicho, pues se trata de personajes que han marcado pautas en las políticas de preservación. Otro ejemplo de una militancia que entrecruza política y cine, apegada a los tiempos del cineclubismo, lo tenemos con Xavier Robles y Alejandro Pelayo, quienes organizaron un ciclo de cine en la Cineteca Nacional el 30 de mayo de 2015⁴⁰³ con los hechos más recientes sobre derechos humanos y desaparición forzada en México. Ambos son también cuadros formados de preservadores: a Xavier Robles lo hemos citado ya en este documento por su

⁴⁰¹ David Wood, “Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance”, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, núm. 2, 2010, pp. 162-174.

⁴⁰² Javier Morett, “Formar públicos y también cuadros”, *Cine Toma, Revista mexicana de cinematografía*, Filmoteca UNAM, Innova, núm. 32, enero-febrero, 2014, p. 32.

⁴⁰³ Arturo Sánchez, “Bajo la lluvia estrenan el documental de Ayotzinapa”, *La Jornada*, domingo 31 de mayo de 2015, p. 12, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2015/05/31/portada.pdf?fbclid=IwAR0KZMv3pevhA9W5EOE8Vw22u5cMkAYQNv1DqT6QudblUCXyWeLTGyrlbrk>, consultado el 21 de febrero de 2019.

artículo sobre conservación en México, y Alejandro Pelayo es desde 2013 director de la Cineteca Nacional.

Sin embargo, también existe una contraparte, que es la de no darle importancia de efectuar exhibiciones de estos materiales y cambiarla por una especie de “religión del espectáculo”, en donde la cultura y el esparcimiento se alejan de la política o la ejercen desde una posición partidista o apegada a ciertos intereses. La ola creciente de festivales en todo México⁴⁰⁴ no tiene que olvidar que se debe a las obras mismas. Es nuestro deber impulsar festivales y cineclubes cuyo objetivo principal sea difundir las películas, y en este caso, hacer hincapié en exhibir los filmes de cine mudo y aquellos que están depositados en nuestras bóvedas sin ser mostrados; y al mismo tiempo, cuidar que resulten atractivos para el espectador para que así más y más público se interese y acuda a ver este tipo de cine, asista a las mesas redondas y a las conferencias sobre el tema.

Una discusión aparte, es sobre si es necesario efectuar copias en 35mm de las películas que hoy son digitales; esto con fines de preservación, ya que del cine digital no sabemos cuánto duran sus soportes y del cine análogo sí sabemos. Hay películas mexicanas muy representativas que pueden representar una cosmovisión histórica para futuras generaciones.

En México, en 2017, se llevaron a cabo 143 festivales de cine, diez más que el año anterior.⁴⁰⁵ A pesar de esta tendencia, solamente un festival de corte archivístico o de reapropiación se encuentra registrado de acuerdo con el catálogo de Festivales del IMCINE, el Festival Internacional de Cine Silente que se lleva a cabo anualmente en la ciudad de Puebla y que ahora celebra en su cuarta edición.⁴⁰⁶ Entre los expertos sabemos que las Jornadas de Reapropiación es un festival que se dedica a ello y tiene sus principales sedes en la Cineteca Nacional y en el Centro de Cultura Digital (aunque no se le reconozca en el Anuario Estadístico). Existen dos festivales de este corte del tipo *underground* que si bien no aparecen en el catálogo del IMCINE han ido creciendo y tienen cierto acogimiento entre los expertos del tema: el Festival Experimental CODEC y Arkino. En este mismo sentido, un festival nuevo ha surgido, dirigido también por los coordinadores de las Jornadas de Reapropiación, el festival lleva el nombre de Ultra-cinema pero su enfoque se aleja más de los filmes conservados por llamarlos de alguna manera. Cabe resaltar que en 2018 la Filmoteca de la UNAM crea Arcadia: Muestra Internacional de Cine Rescatado y Restaurado.

⁴⁰⁴ Christian Zimmer, *Cine y política. Material didáctico de uso interno*, núm. 18, CUEC, UNAM, 1987, pp. 4-5.

⁴⁰⁵ *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017*, p. 101.

⁴⁰⁶ Aunque hay una sección mexicana, como su nombre lo dice, el Festival Internacional de Cine Silente está enfocado al cine silente mundial. Por lo anterior no hay festival registrado sobre cine y archivo mexicano o sobre cine de reapropiación o de formatos análogos de carácter nacional; es decir, ninguno que aparezca en el Anuario,

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

Quizás para que el cine de la primera época, el que originalmente se hizo en nitrato de celulosa (1896-1950 aproximadamente), pueda ser considerado y tratado como patrimonio fílmico será necesario establecer un Festival Internacional de Cine Mudo y Clásico o Festival del Patrimonio Audiovisual, y dadas las circunstancias de desigualdad política al respecto, en las cuales ahondamos en la sección tercera del primer capítulo, también sea necesario unir fuerzas y que este festival se lleve a cabo en toda Latinoamérica.

El repaso por la historia puede enseñarnos también a leer políticamente.⁴⁰⁷ Cuando el cine nació no fue solamente el arte del espectáculo por sí mismo, simultáneamente fue un acto político, mostraba la realidad de los acontecimientos como estaban sucediendo o desde la perspectiva de quien lo estaba contando, o de quien hubo pagado por tal o cual noticia. Así como los movimientos de la ciudadanía, artistas y estudiantes culminaron en el movimiento del cineclubismo y hasta en la formación de acervos; en nuestros días, un claro ejemplo de cine político ha cobrado voz y bandera con el movimiento del Comité de Cineastas en Ayotzinapa y sus reuniones han sido acogidas en la Cineteca Nacional. Sin duda esto es y será un hecho histórico. Según Christian Zimmer:

Dentro del cine político convendría distinguir entre un cine insurreccional (o solamente insurrecto) y otro solamente cívico. El primero, necesariamente marginal, paralelo, e incluso clandestino, circunstancial –ya sea tolerado o reprimido por el sistema–, viene a sustituir en la agitación al folleto, al libro prohibido, al mitin, al panfleto [...]. El segundo, menos ambicioso pero no menos importante, moviliza las conciencias hacia problemas inmediatos de la realidad política y social [...]. En vez de incitar al espectador a la crítica de las armas, tarea que corresponde al cine insurreccional, el cine cívico les ofrece las armas de la crítica.⁴⁰⁸

¿Por qué acentuamos tanto la política en este texto? Porque creemos que es una respuesta a lo planteado en el capítulo primero; si el cine ya es de por sí histórico e influye de forma trascendental sobre la mente humana y los actos públicos, creemos que ante todo, nuestra postura de acceso a este tipo de materiales debe de tener un fondo político y de movimiento social a manera de reclamar lo que desde un principio nos pertenece y a lo que

⁴⁰⁷ Zimmer, *op. cit.*, pp. 208-209. *Cfr.* Primer capítulo del presente documento.

⁴⁰⁸ Barthélémy Amengual, “Glauber Rocha ou les chemins de la liberté”, en Zimmer, *op. cit.*, p. 210.

tenemos el derecho, es decir, poder tener acceso y el conocimiento de qué es lo que se está guardando en nuestros acervos.

Este capítulo pretende concluir las ideas que hemos construido a lo largo de este texto, dejando premisas prácticas, las cuales están en boga y se utilizan hoy en día de manera pragmática como arqueológica-filmica. También pretendemos que sea un mapa, un antecedente que oriente más teorías de forma concreta, un escalón que permita abrir diálogos y nutrir las opiniones. Se trata de ir enriqueciendo las prácticas, primeramente asentándolas en papel y depurando sus técnicas con la opinión de quienes las ejecutan. De acuerdo con Edmondson:

[...] todas las actividades humanas se basan en valores, supuestos o el conocimiento de ciertas verdades, aunque éstas se perciban por instinto y sin articularse las cuales suelen consignarse por escrito, como por ejemplo en leyes o constituciones. A su vez, éstas se basan en valores que, con independencia de si aparecen articulados en su seno o no, sirven de fundamento tanto a ellas como a su aplicación.⁴⁰⁹

Como mexicanos debemos de preguntarnos en qué escala de valores colocamos nuestro afán por acercarnos al patrimonio nacional, de qué forma somos nacionalistas o patrióticos, en qué basamos nuestra identidad. ¿Reconocemos a los celuloideos como organismos latentes colocados en latas dispuestos a vivir de nuevo contando sus historias? Se resalta la preocupación principal de este documento, el celuloide, que si bien es un documento histórico impreso, es también y sobre todo un pedazo de historia. Creemos que para enfocarnos hacia un cambio que haga corresponder nuestro sistema de valores identitarios con la ubicación y el conocimiento de nuestro patrimonio fílmico nacional, tendremos que empezar por algunas tareas a realizar en el corto plazo.

Partimos de la premisa de que cada uno es partícipe y responsable de cuidar su memoria. Si el pensamiento tiene lugar en el cerebro, cuán diferente es el cerebro de una persona con respecto a la otra. La respuesta radica en la memoria: en las situaciones en que se ha puesto a prueba cada cerebro⁴¹⁰ y esto se extrapolaría a cada comunidad, cada país, cada región. Nos ha quedado claro que la historia la escriben los hombres con base en sus memorias o lo que se quiere contar de acuerdo con hechos registrados en documentos de toda índole. No hay que olvidar que las pocas películas que quedan en nitrato de celulosa día con día se desgastarán hasta que lleguen a su total descomposición, por lo que se

⁴⁰⁹ Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, conmemoración del 25 Aniversario de la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento de la UNESCO, París, 2004, p. 1.

⁴¹⁰ Cfr. Douglas Hofstadter, “Cerebro y pensamiento” y “Mente y pensamiento”, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Conacyt, Fábula, España, 2007, pp. 374-436.

precisa efectuar un “Plan Nitrato” en México y Latinoamérica para preservar estos fragmentos de historia. Una acción casi inmediata a realizar y absolutamente necesaria, es hacer copias en poliéster de cada rollo de nitrato que se encuentre depositado en las bóvedas, además de efectuar un escaneado digital del mismo.

Por otra parte, la importancia, evidente y cada vez mayor, de los medios audiovisuales como componentes de la memoria mundial ha dado lugar a una rápida expansión de la actividad archivística, sobre todo en contextos comerciales o semicomerciales, más allá del ámbito de los archivos institucionales tradicionales.⁴¹¹ En Los Ángeles, California, por ejemplo, hay empresas que sólo se dedican a digitalizar los filmes para poder comercializar las películas en su versión Blu-ray o subir éstas a la red. En archivos fílmicos más especializados, como el de la BBC de Londres, las personas acuden para fortalecer su trabajo de investigación académica. No ocurre así en las instituciones mexicanas; a la fecha no se tiene registro de un organismo que exclusivamente esté dedicado a la digitalización y rescate de todos los filmes producidos en México. Los esfuerzos son minúsculos comparados con los materiales que se encuentran en la bóvedas. Organismos como la Cineteca Nacional o la Fimoteca de la UNAM tienen agendadas labores de digitalización para cuando menos 10 años más y aun así no llegarían a cubrir la décima parte de todos sus acervos. Quizás sería buen momento para conformar una empresa privada que recibiera el pago del gobierno para hacer este servicio o bien; que se otorgara una mayor inversión para ampliar las unidades dedicadas a esto en las instituciones mencionadas.

En tercer lugar, hacer hincapié en que es indispensable la formación profesional de preservadores fílmicos. Aunque son figuras que se dedican a la preservación de un siglo y medio (pues la muerte del cine en su soporte original es inminente), no se respeta ni admira su trabajo y tampoco se les da el apoyo para validar este periodo de historia. Es necesario que esta labor se lleve a cabo con profesionalismo y con las bases teórico-prácticas para salvaguardarlo como oficio y profesión.

Paul Coremans, quien fue director del Instituto del Patrimonio Artístico de Bélgica y representante de la UNESCO en los años sesenta, propuso la creación de un Centro Latinoamericano para el Estudio y Capacitación en Conservación y Restauración de Bienes

⁴¹¹ Ray Edmondson (coord.), *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, París, Programa Nacional Información y UNISIST/UNESCO, 1998, p. 1.

Culturales, con la participación del INAH.⁴¹² Por diversas razones, hasta los años noventa no se volvió apremiante la necesidad de dotar a la profesión de una base teórica codificada.

Todas las profesiones especializadas en la recopilación de colecciones desempeñan funciones como la selección y la adquisición, la gestión de colecciones y el acceso a ellas. La aparición de los archivos audiovisuales contribuyó a ampliar la práctica y la concepción de estas tareas. Sin embargo, aunque tradicionalmente las instituciones especializadas en recopilación de colecciones han sido empresas no comerciales, los archivos audiovisuales tienen tratos más directos con el mundo del comercio. Parece que las compañías también se ocupan de este tipo de archivos con seriedad.⁴¹³ Lo anterior lleva a que el interés por capacitar a los guardianes de las colecciones no se concentre sólo en organismos gubernamentales sino también en el sector privado. Un ejemplo de este interés de particulares en nuestro país lo podemos observar en Fundación Televisa, en la que el coordinador del área de preservación fílmica, Fernando Osorio, se ha preocupado por mantener a su equipo a la vanguardia de los conocimientos en este ámbito.

Los trabajadores de los archivos audiovisuales llevan largo tiempo desprovistos de una identidad y un reconocimiento entre las profesiones relacionadas con la recopilación de documentos y datos, las autoridades estatales, las industrias audiovisuales y la comunidad en general. Tampoco contaban —y apenas si hoy en día cuentan— con el punto de referencia fundamental para lograr dicho reconocimiento: una síntesis teórica de los valores, la deontología, los principios y las percepciones implícitas en el campo. Esta situación hacía y hace que sean vulnerables intelectual y estratégicamente, menoscabando además la imagen pública y la consideración de este campo, y haciendo que parezca carecer de fundamentos. Trabajos como el presente documento, entre muchos otros, brindan sustento a la profesión.

En cuarto lugar, se enuncia la falta de un programa de estudios y un curso oficial de capacitación profesional en instituciones dedicadas a la preservación patrimonial. Dichos cursos plantean la necesidad de disponer de textos teóricos y puntos de referencia, así como de medios para enseñar las aptitudes prácticas. Además de un entramado de preceptos jurídicos, lo que sería nuestra quinta tarea pendiente. Si bien el Instituto de Investigaciones Jurídicas, el CUEC y la Fílmoteca, tres instituciones pertenecientes a la UNAM, han hecho contribuciones importantes en el marco de la legislación cinematográfica, los textos de

⁴¹² Fernando del Moral, “Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya”, *Nitrato de plata*, núm. 18, México, 1993, p. 48.

⁴¹³ Cfr. Ray Edmondson (coord.), *Una filosofía...*, *op. cit.*

preservación fílmica, derechos de autor y cuestiones como el comodato, se reducen a pequeños artículos dentro del marco regulatorio.

Un grupo de control surgió en la Cineteca en 2011, en donde por primera vez se ofrecía un diplomado de carácter institucional a los trabajadores y personal de las dependencias que quisieran especializarse para poder llegar a ser preservador o restaurador de archivos fílmicos. Pocas personas fuimos las externas que logramos entrar a este diplomado de carácter oficial, entre ellos Ezequiel Reyes y la autora de estas líneas. A partir de esta formación adquirimos muchas herramientas teóricas y técnicas, que culminaron como servicio a la propia causa, pues fuimos parte de la primera generación de trabajadores del Laboratorio de Restauración Digital. Éste resultó ser emblemático para la formación de este tipo de cuadros profesionales gracias al esfuerzo y dedicación de Itzia Fernández y Paolo Tosini.

En sexto lugar, es necesario prever los constantes cambios de la tecnología; es muy importante reunir los fondos necesarios para invertir en dispositivos de almacenamiento cuando las tecnologías de la información avancen para estar seguros de que el trabajo que se haga de digitalización sobreviva a esta incesante transformación.

En séptimo lugar, es apremiante que instituciones como la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional suban a la nube una base de datos automatizada que describa —con estándares internacionales— las colecciones que resguardan⁴¹⁴ y a la que cualquiera pueda acceder. En palabras de Osorio:

Esta es una tarea compleja, de gran envergadura y es de gran impacto en la investigación del acervo, en particular, y en el estudio del fenómeno cinematográfico, en lo general. Estas exigencias no son nuevas, pero no se sabe con certeza porque no se integran en los programas maestros de desarrollo nacional y sustentable de conservación y preservación. Se preserve la memoria audiovisual para tener acceso a ella. Este es la regla del equilibrio entre las tareas de un archivo audiovisual.⁴¹⁵

Por último, se hace una propuesta para comenzar con el Plan Nitrato-Acetato en México. Para ello retomamos el Modelo de Desarrollo de Colecciones presentado por Fernando Osorio,⁴¹⁶ el cual nos brinda una serie de acciones que corregirían las decisiones omitidas o mal tomadas hasta la fecha por los responsables de los acervos.

⁴¹⁴ Fernando Osorio, *Patrimonio fílmico y responsabilidad de custodia en México*, material inédito, consultado en 2014, p. 15.

⁴¹⁵ *Ídem*.

⁴¹⁶ Fernando Osorio actualmente es Director de Artes Visuales de la Fundación Televisa, así como del Laboratorio de Conservación de Colecciones de Fotografía e Imágenes.

El Panorama Global de la Preservación Fílmica a nivel mundial está ya en la agenda de muchas instituciones, tanto a nivel gubernamental como en la de un sinnúmero de asociaciones civiles. En México podemos reconocer los esfuerzos que diversos colectivos realizan. Para nosotros es importante mencionarlos en este apartado ya que como hemos visto en el capítulo primero, de los colectivos es que han surgido los esfuerzos de preservación y cuidado de los acervos hasta convertirse en importantes organizaciones.

En seguida efectuaremos un listado rápido de personajes, colectivos y organizaciones que intervienen directamente con el estado actual de los acervos cinematográficos en México. Comenzaremos con las Jornadas de Reapropiación —que tuvo seis ediciones hasta convertirse en UltraCinema en 2018—, coordinado por Michael Ramos, quien también ha sido creador del festival Arkino: el cine y el archivo desde 2017, el cual se trata de una serie de talleres, proyecciones y conversatorios del quehacer archivístico y la creación audiovisual. Podemos mencionar también esfuerzos de colectivos como los que organizaron el Festival Codec, el cual tuvo dos ediciones, 2014 y 2015. Por otra parte, el colectivo organizado por Itzia Fernández y David Wood, quienes realizaban un “Seminario de Cine y el Archivo: Investigación, Exhibición, Creación”, que ha sido pausado hasta nuevo aviso. Dos ejemplos más los aportan el Colectivo de los tres Andrés, conformado por Andrés Pulido, Andrés Pardo y Andrés García Franco, y el Colectivo Mnemocine, integrado por Ezequiel Reyes, Miguel Ángel Domínguez y quien esto escribe. Otro colectivo de necesaria mención es el Comité de Catalogación Fílmica, integrado por especialistas de la catalogación de diversas instituciones de conservación fílmica en México.

Existen también esfuerzos unipersonales, ya sean coleccionistas, preservadores, restauradores o reapropiadores de material fílmico, como los de Viviana García-Besné, quien cuenta con un acervo fílmico en Tepoztlan, Morelos, de nombre Permanencia Voluntaria; los de Elena Pardo y Morris Trujillo, quienes además coordinan el LEC (Laboratorio Experimental de Cine), el cual plantea la vigencia de los contenidos y las formas tradicionales del cine actual. El LEC ha realizado un importante encuentro en Estudios Churubusco, al que acudieron archivistas fílmicos de varias partes del mundo en 2018. Personajes importantes para los acervos y preservación fílmica son también: Bruno Varela, Isabel Rojas, Naomi Uman, Sejen Luna, Fabiola Torres-Alzaga, Ximena Cuevas y Adriana Trujillo. Un trabajo colectivo que refleja el sentir de muchos de los personajes anteriormente

citados se encuentra en *Manifiesto México*,⁴¹⁷ que reúne cortometrajes realizados por algunos de los cineastas mencionados y otros.

A nivel institucional reconocemos a importantes figuras como Fernando Osorio, Francisco Gaytán, Paolo Tosini, quien como ya dijimos, fundó el primer Laboratorio de Restauración Fílmica Digital, en el que tuve el honor de ser la Coordinadora de Restauración de Sonido en los Filmes.

Importantes investigadores de temas de restauración y conservación cinematográfica también son dignos de mención, cabe aclarar que muchos de ellos forman parte de la UNAM, como es el caso de David Wood, director de esta tesis, Guadalupe Ferrer, Albino Álvarez, Álvaro Vázquez Mantecón, Juan Solís, Nahún Calleros, Antonia Rojas, Lilia Romero, Sashiko Uzeta, Llamil Mena, y externos, como Antonio del Rivero, Gregorio Rocha, Francisco Urrusti, Claudia Arroyo, Raúl Miranda, Roberto Ortiz, Gerardo Ortiz, Itzia Fernández, Margarita Sosa, Xilónen Luna, Paula Astorga, Arturo Talavera, Alejandro Pelayo, Francisco Gaytán y Dora Moreno.

Entre el personal técnico, emblemático para nuestro tópico, podemos mencionar a los revisadores y restauradores tanto de la Cineteca Nacional como de la Filmoteca de la UNAM, tales como: David Canseco, proyccionista experto y designado para eventos presidenciales; Carlos Filoteo, revisor especializado de material de nitrato; José Antonio Valencia, jefe del Taller de Restauración de la Filmoteca; e Ignacio Sánchez, restaurador.

Además, es en las instituciones en donde recientemente han surgido ediciones de lo que pudiera ser un futuro festival de cine y archivo. En la Cineteca Nacional se han creado las ediciones del Seminario Experiencias de Archivo desde 2017, y en la Filmoteca de la UNAM, se lanzó en septiembre de 2018 la primera edición de Arcadia: Muestra Internacional de cine rescatado y restaurado.

A nivel regional, las figuras que sobresalen son, ya sea porque han formado un archivo fílmico en el Estado o porque han contribuido a restaurar colecciones, Javier Morett (Filmoteca Michoacana), Fernando del Moral (Filmoteca de Zacatecas), e Iván Trujillo (ex Director de la Filmoteca de la UNAM y ahora director del Festival de Cine de Guadalajara). Otras cinetecas se pueden localizar al interior de la República como la de Tijuana, la de Puebla, la de Coahuila y la de Aguascalientes, y está próxima a formarse la Cineteca del Estado de México. Ésta última, aparentemente, no planea tener archivo fílmico en sus

⁴¹⁷ Vid. Michael Ramos-Araizaga, *Manifiesto México*, disponible en: <http://michaelxander.wixsite.com/manifiestomexico/about>, consulta el 24 de marzo de 2017.

instalaciones, sino que se está pensando con fines de exhibición como está ocurriendo en los casos recientes.

Entre algunos preservadores y preservadoras extranjeras de las que hemos recibido más retroalimentación se encuentran Céline Stéphanie de la Immagine Ritrovata de Italia; Julieta Keldjian, del área de materiales audiovisuales de la Universidad Católica del Uruguay; Silvester Stöger, del Archivo Fílmico de Austria; y Juana Suárez, profesora adjunta del programa de Estudios de Cine de la Universidad de Nueva York. El listado de estos personajes que han marcado los trabajos de investigación para la preservación en México lo hacemos aquí para que se favorezca y facilite la comunicación entre los archivos fílmicos mexicanos y su diálogo con instituciones similares en otras partes del mundo.

En 2012 Itzia Fernández escribió el artículo titulado “‘Icebergs’ o de los trazos de un mapa para la colección de Cineteca Nacional”.⁴¹⁸ Es un esfuerzo que queremos resaltar pues por primera vez se habla abiertamente de las colecciones que la Cineteca resguarda, y si bien no son todas, sí da un amplio panorama de las más importantes y de su estado de conservación.⁴¹⁹ Es importante que el lector aprecie este esfuerzo de mapeo y lo deseable de emularlo para el caso de la Fílmoteca de la UNAM y demás archivos fílmicos con el fin de difundir al público lo que las bóvedas conservan y efectuar los preceptos de acceso que tanto enfatizamos.

También hay que mencionar que los caminos del cine experimental con base en el celuloide crecen. En México dos son los personajes estadounidenses que han tenido una influencia en la curaduría de los creadores mexicanos sobre el celuloide: Naomi Uman y Jesse Lerner.⁴²⁰ Ellos han trazado las bases teóricas y prácticas en esta área del orbe. En palabras de Angélica Cuevas:

El interés por este tipo de cinematografía comenzó a crecer a principios de los años ‘90, cuando los profesores Rita González y Jesse Lerner, ambos cineastas y videastas, viajaron desde California hasta México en búsqueda de un material que parecía no interesarle a nadie. Descubrieron una serie de trabajos underground que les permitió emprender una reescritura de la historia del cine y del video en México.⁴²¹

⁴¹⁸ Cfr. Itzia Fernández Escareño, “‘Icebergs’ o de los trazos de un mapa para la colección de Cineteca Nacional”, Tacubaya, verano 2012.

⁴¹⁹ El artículo se trata de un documento interno de la Cineteca Nacional de México que ha esperado largos años para publicarse. Sugerimos al lector consultarlo en la biblioteca interna de dicha institución.

⁴²⁰ Cfr. Angélica Cuevas, “La escena experimental del cine mexicano: El resurgimiento”, *La radicalidad de la imagen, Des-bordando latitudes latinoamericanas*, Argentina, Editorial Incarbone Florencia, 2016, pp. 56 y 66.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 56

Los cursos que han impartido han abierto el diálogo y permitido la emulación por parte de personas apasionadas por este arte. Un esfuerzo colectivo de reapropiación que se cristalizó en un documento creado por cineastas dedicados a la reapropiación de materiales y cine experimental lo podemos observar en el ya mencionado *Manifiesto México*.⁴²² Cabe resaltar, en palabras de Michael Ramos-Araizaga, lo siguiente:

En la actualidad, en México, el sector audiovisual a base del reemplazo es el más innovador y experimental. Éste está viviendo uno de sus mejores momentos a nivel de producción. Y es, precisamente, dentro del cine y video contemporáneo, fuera del cine comercial, donde se dan cita el ensayo audiovisual, el cine de no – ficción, el videoarte, la documentación performativa o la videodanza. Campos en los que mejor se mueven y con gran libertad los nuevos creadores.⁴²³

De esta manera, y como una forma de ejemplo práctico de todo lo que se ha dicho en este *corpus*, es trascendental señalar que este documento escrito va acompañado de un documento audiovisual. Seis años han sido necesarios para realizar ambas obras. Una tarea difícil que da prueba a cabalidad del tipo de problemáticas a las que se enfrentan estos trabajos de difusión-exhibición de los cuales hemos hablado a lo largo de este documento. La obra audiovisual se titula *Dispositio. Lugar en donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido* y es un trabajo *sui generis*⁴²⁴ firmado al final como *community commons* por muchas problemáticas sobre derechos de las imágenes que no se han podido resolver hasta la fecha. *Dispositio* es el vivo ejemplo de todos los vacíos que tenemos en nuestra legislación sobre los archivos fílmicos. No por nada tomo seis años realizarla y pese a eso no es una película que pueda ser comercializada libremente por el riesgo de que algún titular de los derechos los reclame. La película es un experimento vivo y una puesta en práctica de todas las postulaciones que hacemos en este documento sobre el estado actual de los acervos en México, y sobre todo plantea en gran medida que el tema de derechos es lo que ha llevado a nuestras colecciones a no ser exhibidas ni programadas. *Dispositio* es una rápida vista de todos los tesoros que se encuentran en nuestros acervos.

⁴²² La película está compuesta de catorce piezas, algunas creadas ex profeso y otras repatriadas para formar parte de este filme colectivo. Michael Ramos-Araizaga, *Manifiesto México*, Press Book, La Société des ambienceurs et des personnes élégantes México, Sapeurs Mx, 2003, disponible en línea en:

https://www.google.be/url?sa=t&rect=j&q=&src=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjCmaznl-SAWhDUBQKHV-JBGoQFggaMAA&url=https%3A%2F%2Fwww.filepicker.io%2Fapi%2Ffile%2FfjWrfeHTB6iGdrTfHGtp%3Fdl%3Dtrue&usg=AFQjCNEzRVVO0BENISxF_gT0J-8T2qCWQ&sig2=3RLv3IreytxMafAQJHj0A&bvm=bv.150475504,d.d24. Para ver el video:

https://www.youtube.com/watch?v=xd_Vovf_Mp4, ambas consultas se hicieron el 24 de marzo de 2017.

⁴²³ Michel Ramos-Araizaga, *Manifiesto México*, *op. cit.*

⁴²⁴ *Cfr.* Meli Vera, “Con más de mil fragmentos inéditos de películas mexicanas, Dispositio abona a la memoria nacional”, *La Jornada*, 31 de octubre de 2016, p. A17, disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2016/10/31/espectaculos/a17n1esp>, consultado el 24 de marzo de 2017.

3.2 Propuesta de un modelo de desarrollo de colecciones aplicado a la preservación fílmica

La propuesta que se presenta en este documento pretende contribuir a la formación de una Política Cultural de Estado para que pueda existir una verdadera protección del patrimonio fílmico; es decir, una vigilancia que otorgue un respectivo reglamento que haga efectiva la ley. El patrimonio no debe estar ligado a asignaciones presupuestales irregulares o cambios de gobierno, es nuestra obligación salvaguardarlo: constituir una cultura de Estado, desde los senadores hasta los usuarios.

Cuando se habla de “desarrollo de colecciones”⁴²⁵ se hace referencia a un proceso de análisis, evaluación y plan para formar e incrementar una colección en un archivo, centro de documentación, una página web, o cualquier institución que provea servicios de información.⁴²⁶ Este tema cobra especial importancia en esta época de presupuestos limitados y diversidad de formatos.

Las instituciones deben incorporar una política clara y eficiente de desarrollo de colecciones, la cual deberá asegurar la incorporación de las nuevas adquisiciones de manera fluida, organizada e integral. Es preciso saber que cada ejemplar representa un gasto de estabilización, conservación integral, preservación, catalogación y almacenamiento. En el caso del material fílmico es difícil tomar decisiones adecuadas para el material nuevo, ya que como hemos mencionado, generalmente se encuentra en pésimas condiciones. Ante todo siempre se prioriza adquirirlo por rescatarlo, aunque muchas veces haga falta espacio para depositarlo; material para estabilizarlo; las latas adecuadas de conservación; y personal para efectuar todo el proceso. Muchas veces las adquisiciones se hacen de manera asistemática y sin reglas.

Por consiguiente, más allá de tener una política institucional es necesario ser responsables para efectuarla. La institución tendrá en claro que su tarea es conservar, preservar y dar acceso a sus colecciones, para ello debe tomar en cuenta que el personal especializado es lo más difícil de encontrar. Será necesario, primordialmente, contratar al especialista que capacite al demás personal y así tener los recursos humanos necesarios.

⁴²⁵ Cfr. César Martín Gavilán, *Selección y adquisición de materiales. Criterios para la formación, mantenimiento y evaluación de la colección bibliográfica*, Temas de Biblioteconomía, 26 de diciembre de 2008, p. 2, disponible en: <http://eprints.rclis.org/14882/1/selcyadq.pdf>, consultado el 14 de mayo de 2018.

⁴²⁶ Vid. Peggy Johnson, *Fundamentals of Collection Development & Management*, Chicago, American Library Association, 2004.

Además, porque se tiene que prever que, como suele ocurrir, las colecciones rebasan al personal que puede atenderlas. Por ello el Estado deberá brindar las herramientas necesarias para cubrir los gastos que representan tener una plantilla básica de personal que cumpla las funciones de conservar, preservar, catalogar y dar acceso a los materiales. Debe ser una política cultural real con una visión integral y ambiciosa.

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

Por respaldo académico entendemos que los altos coordinadores de los proyectos de rescate y preservación de colecciones deberán tener una formación académica y práctica como gestores. Combinar ambas habilidades será difícil, por ello tiene que ser una persona con amplia experiencia y nivel de estudios. En la práctica se ha observado que los directivos que toman a su cargo este tipo de proyectos y que sólo tienen formación práctica comprometen las colecciones de manera inadecuada por la forma en que toman las decisiones.

A partir de este análisis hablamos entonces de una figura que sería el Gestor de Desarrollo de Colecciones.⁴²⁷ Este concepto surge al mismo tiempo que nuestra sociedad actual se constituye como una Sociedad de la Información,⁴²⁸ la cual no siempre resulta ser una sociedad del conocimiento. Ya en 1973 Daniel Bell⁴²⁹ advertía que los servicios basados en el conocimiento habrían de convertirse en la estructura central de la nueva economía y de una sociedad apuntalada en la información, donde las ideologías saldrían sobrando. Así fue como Bell introduce la noción de la Sociedad de Información.⁴³⁰

Esta expresión reaparece con fuerza en los años noventa, en el contexto del desarrollo de Sociedad de la información/Sociedad del conocimiento, de la Red Internet y de las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). A partir de 1995 se

⁴²⁷ George Ewart, Evans, *Developing Library and Information Center Collections*, Englewood Libraries Unlimited, 2005.

⁴²⁸ Cfr. Bárbara Sanchez, Leidy Alfonso y Yadira Guerra, "Tecnologías, Comunicación y Desarrollo de Colecciones", *Ciencias de la Información*, vol. 39, núm. 1, abril de 2008.

⁴²⁹ Cfr. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Harmondsworth, Peregrine Books, 1976.

⁴³⁰ Rosa Torres, "Sociedad de la información/Sociedad del conocimiento", artículo para la Asociación Vecam, Francia, 21 de abril de 2005, p. 8, disponible en: <http://www.ub.edu/prometheus21/articulos/obsiberprome/socinfoscon.pdf>.

incluyó en la agenda de las reuniones del G7, ahora G8. Se ha abordado en foros como la OCDE⁴³¹ y fue escogido en la ONU para el nombre de la Cumbre Mundial a realizarse en 2003 y 2005.⁴³² En este contexto entendemos que el concepto de Gestor de Desarrollo de Colecciones se ha desarrollado de la mano de una construcción política e ideológica ligada a la globalización neoliberal. ¿Por qué nos resulta relevante?, porque en este momento en que la información adquiere valor especial, y en donde el control y ejercicio de la misma empodera a quienes la manipulan, es precisamente cuando un acervo se convierte en un núcleo importantísimo de información; una concentración de conocimiento que es valioso para los miembros de la sociedad de la información, que aboga para que esta información sea preservada para las generaciones futuras.

“El *Desarrollo de Colecciones* es una estructura necesaria en la gestión de las organizaciones de la información”.⁴³³ No solamente consiste en mantener una colección cambiando el estatus de obras que no se consultan, se trata de ser efectivos en hacer llegar al usuario el documento preciso que solicita para así contribuir a que llegue a su destino final y ocurra un intercambio de información de una manera rápida y eficiente. En el caso de los filmes, muchos documentalistas advierten el gran problema que resulta encontrar un material específico, por ejemplo, una vista que puede servir para complementar o ilustrar su obra.

En este sentido, el gestor de desarrollo es el especialista y académico que presta un servicio eficiente para la comunidad a la cual sirve; es un capacitador para transferir el conocimiento necesario que construye una comunidad de consulta y preservación autónoma. Además, es un gestor de la información, al prever las eventualidades que pudieran llegar a convertirse en una necesidad cuando analiza e instaura procesos previos de selección y adquisición aun con los escasos presupuestos que le son asignados.⁴³⁴

Como podemos ver, este enfoque prioriza al usuario ante la colección. Esta posición puede ser criticada, sin embargo, la colección gana, porque es cuando se cumple el ciclo de la preservación y dejan de ser bóvedas llenas de objetos inaccesibles. Se contribuye también a multiplicar la información pues los objetos se preservan íntegros y se ofertan copias de exhibición de diferente índole para que pueda ser de fácil y plural acceso. Incluso una

⁴³¹ “[...] la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) agrupa a 34 países miembros y su misión es promover políticas que mejoren el bienestar económico y social de las personas alrededor del mundo”, OCDE, “¿Qué es la OCDE?”, disponible en: <http://www.oecd.org/centrodemexico/laocde/>, consultado el 28 de agosto de 2015.

⁴³² Torres, *op. cit.*, p. 9.

⁴³³ Cesar Martín Gavilán, *op. cit.*, p. 59.

⁴³⁴ Atilio Bustos, “Gestión de información actual en bibliotecas universitarias: la adquisición de información contra demanda”, *XXX Reunión nacional de bibliotecarios: Servicios de información: cooperación y desarrollo*, Buenos Aires, ABGRA, 1996.

gestión bien realizada contribuye a que ocurra un balance económico en el acervo, pues éste tiene el potencial de convertirse en parte de la estrategia institucional de autofinanciamiento. Una política pública errónea y destructiva para nuestro patrimonio es la que se sustenta en la creencia de que por tratarse de instituciones de gobierno no tienen derecho a cobrar cuotas de recuperación. La palabra clave es la sustentabilidad, sin ella el archivo se pone en riesgo. Hay que ser muy cuidadosos con esto, es necesario que las colecciones sean autosustentables; se pueden dar servicios a cambio de donaciones proporcionales a lo que cada destinatario pueda efectuar, o bien evaluar los fines para el uso de dichos fragmentos y el tipo de solicitud, por ejemplo, si se trata de un investigador, un académico, un mercadólogo, un publicista o una organización pública o privada. Esto también genera una política de corresponsabilidad, pues el servicio de acceso adquiere un valor propio. Es mucho dinero el que se necesita para mantener estos espacios en perfecto funcionamiento. Si bien el Estado tendrá que hacer un esfuerzo por los espacios de trabajo, los laboratorios, los espacios de almacenamiento y edificios inteligentes, la comunidad, por su parte, tiene que compartir el esfuerzo para el mantenimiento de los mismos.

Entonces también toda adquisición deberá cumplir con un proceso autosustentable para no contaminar ninguna de las partes de su desarrollo y que pueda lograrse la verdadera custodia de nuestro patrimonio filmico y una política de conservación sustentable. Fernando Osorio⁴³⁵ propone el siguiente diagrama que desglosa las partes a considerar para un proceso integral de desarrollo de colecciones:⁴³⁶

⁴³⁵ *Cf.* Fernando Osorio, “Conservación y preservación del patrimonio documental en México, la mirada en la balanza”, Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales “¿Qué, veinte años no es nada?, con motivo del XX Aniversario del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Escuela Superior de Música. México, 2005.

⁴³⁶ Diagrama del Proceso Integral de desarrollo de Colecciones. *Ibidem.*

Diagrama para un proceso integral de desarrollo de Colecciones

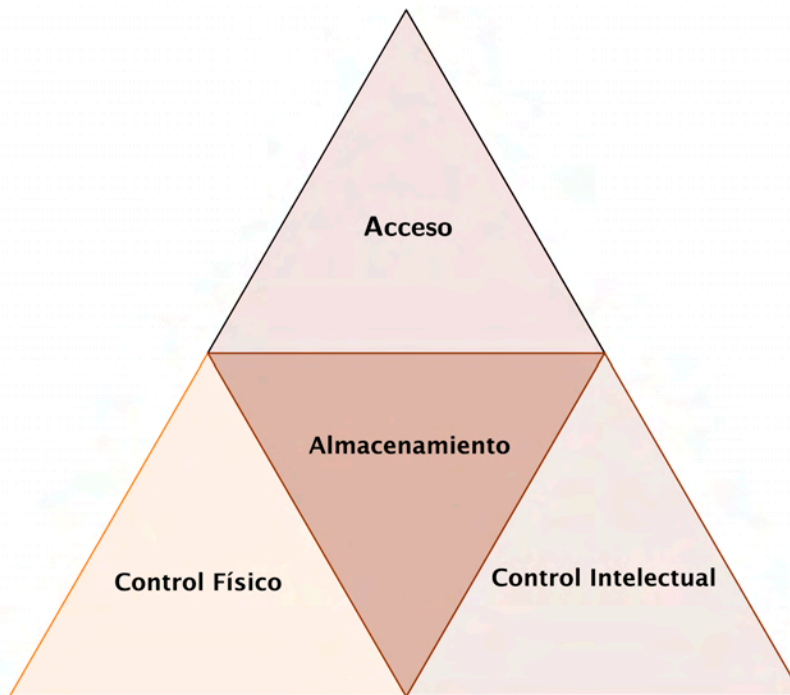


Ilustración 1. Fuente: Fernando Osorio, “Conservación y preservación del patrimonio documental en México, la mirada en la balanza”, Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales “¿Qué, veinte años no es nada?”, con motivo del XX Aniversario del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Escuela Superior de Música. México, 2005.

Es importante recalcar que la responsabilidad de custodia no solamente recae en el Estado y en las instituciones. En primer lugar, los autores y productores deben tener el control sobre sus producciones. Retomando el análisis efectuado en el primer capítulo sobre lo que es el patrimonio fílmico nacional, es muy importante que las productoras comprendan de qué manera ellas son responsables del tratamiento adecuado de sus materiales y de qué manera es particularmente beneficioso para ellas llevar un apropiado resguardo fílmico. Esto por dos razones: porque produjeron documentos sociohistóricos para un país, y porque es material que pueden reutilizar o hasta rentar o vender de acuerdo con las necesidades de la sociedad de consumo de información. Las productoras tendrán que contemplar una corresponsabilidad al hacer los depósitos de los negativos originales en lugares seguros para su conservación, ya sea con financiamiento propio o dándoselo al Estado en comodato y otorgando beneficios en especie de las que el Estado pueda recompensar los gastos efectuados.

¿Cómo saber cuáles de todas las películas que emitió una casa productora son parte de nuestro patrimonio y cuáles no? Para ello es importante trabajar en conjunto con los críticos profesionales y los especialistas en la materia; es sumamente difícil saber qué es y qué no es parte del patrimonio filmico nacional. Sin embargo, nos atrevimos a hacer alguna propuesta en el capítulo uno, la cual puede ser una forma de tomar decisiones adecuadas. En general pretendemos que después de haber leído el presente documento se tengan parámetros más claros para tomar ese tipo de resoluciones.

El autor, la productora y los críticos deben estar en sintonía y tener claro cuáles son los elementos que constituyen su obra. Para ello es necesario que se forme un comité de carácter de intervención nacional que defina tales criterios para poder efectuar una tarea curatorial que permita un trabajo conjunto de depuración, separación y desapego.

Por otra parte, en el aspecto legal, el autor y el productor tienen que cerciorarse de tener en el archivo propio de la película todos los documentos con los derechos concernientes y que garanticen la propiedad de la misma.

En el Diplomado de Conservación y Preservación de Archivo Fílmico que impartió la Cineteca Nacional de 2011 a 2012, un trabajador de IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) contó que una distribuidora internacional les había pedido ayuda pues necesitaban la digitalización de una película mexicana muy galardonada y aclamada internacionalmente en el año 2000. El problema era que ni la institución ni el autor tenían en sus manos la versión completa de casi cuatro horas en perfecto estado, pues varias de las copias presentaban mutilaciones, ralladuras o bien faltaban fragmentos grandes de la misma. ¿Y qué había pasado con la copia compuesta original? Aunque no se trata de un juego de culpas, al final ¿quién era más responsable de guardar la copia compuesta: el autor o la institución productora? Justo por eso decimos que se trata de responsabilidades compartidas.

Para que el acceso y la preservación funcionen y vayan de la mano es necesario tomar en cuenta que se debe separar nuestra colección general de la colección de referencia y de las colecciones especiales. Lo anterior permitirá tener la custodia adecuada de nuestro patrimonio.⁴³⁷

⁴³⁷ Cfr. Ray Edmondson, Dirección, “El archivo audiovisual-Unesco”, National Film and Sound Archive, Canberra, abril de 1998.

La colección general comprende todas las obras cuyo formato y contenido están incluidas en la definición dada por la UNESCO y la OMPI.⁴³⁸ La colección de referencia está compuesta por el material audiovisual que permite obtener información rápida, breve y fiable. Generalmente es el primer paso para comenzar un trabajo de investigación. Incluye recursos de información básica o consulta rápida como bases de datos y material impreso que pueden consistir en enciclopedias, diccionarios, catálogos, índices, manuales, normas y bibliografías, entre otros. Los fragmentos audiovisuales en la colección de referencia deberían de ser las conversiones en SD o pequeños formatos que podamos consultar en línea.⁴³⁹

Por su parte, el concepto de colecciones especiales se refiere a aquellos materiales audiovisuales únicos e irrepetibles, también llamados *colecciones escondidas* o *hidden collections*,⁴⁴⁰ porque no están tan abiertas al público y se tiene que justificar de manera amplia su consulta. Sin embargo, los catálogos deficientes con los que contamos en general en las instituciones que resguardan los archivos fílmicos a veces hacen a estas colecciones inoperables o hasta irreconocibles. Como respuesta, se propone efectuar un adecuado catálogo y el copiado de dicho material para darle mayor difusión y para que los originales no se dañen. También es necesario exhibir de vez en vez los originales con cierta planeación, normas y disposiciones para poder apreciar la belleza de sus contenidos.

Hasta ahora no existe un tratado específico de gestión de colecciones aplicado a los archivos fílmicos más que los trabajos pioneros de Fernando Osorio. Para complementar dicha propuesta hemos retomado extractos, modelos y conceptos tanto de la gestión de colecciones en materia de fotografía como de biblioteconomía derivados de la práctica diaria y de las precisiones que son necesarias delimitar en la materia cuando se trabaja de forma directa con los archivos fílmicos. Ahora bien, nuestras postulaciones también se han basado en destacados esfuerzos aislados que aún no se han convertido en manuales impresos o material de consulta, tales como los talleres en la Cinemateca Distrital de Colombia, en los

⁴³⁸ Cfr. “La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) es el foro mundial en lo que atañe a servicios, políticas, información y cooperación en materia de propiedad intelectual (P.I.)”, OMPI, “La organización mundial de la propiedad intelectual”, disponible en: <http://www.wipo.int/portal/es/index.html>, consultado 28 de diciembre de 2016.

⁴³⁹ Cfr. José Luis Bonal (coord.), *Sistemas de información balance de 12 años de jornadas y perspectivas de futuro: actas*, Jornadas Españolas de Documentación Automatizada, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, España, 1996.

⁴⁴⁰ Cfr. Assumpció Estivill, “Los fondos y las colecciones de archivo en las bibliotecas: modelos para su control y acceso”, *Textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 21, diciembre de 2008, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Universitat de Barcelona, disponible en línea: <http://bid.ub.edu/21/estiv2.htm>, consultado el 22 febrero de 2017.

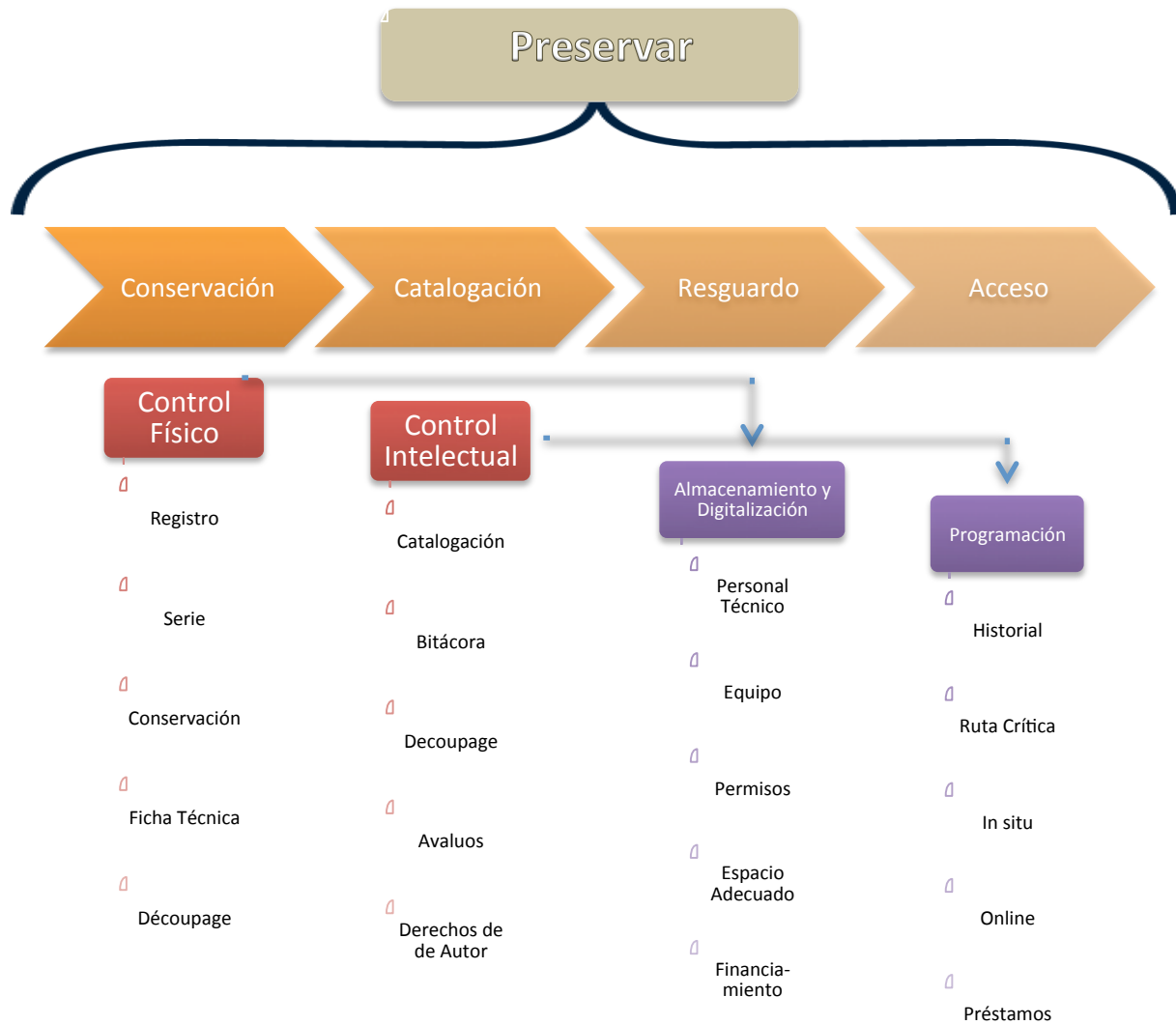
que participó el Archivo General de la Nación Colombiano, denominados en su conjunto “primer laboratorio de patrimonio audiovisual: Gestión de colecciones”.⁴⁴¹

A continuación presentamos un modelo que parte de la propuesta de Gestión de Colecciones de Fernando Osorio.⁴⁴² El esquema es de elaboración propia retomando, como señalé, el marco conceptual y diagrama de Osorio, y haciendo los agregados y omisiones basados en mi experiencia profesional. La propuesta tiene como base el aprendizaje en la práctica como preservadora fílmica, tratando de sintetizar y analizar cada concepto, lo que nos ayudará a preservar de forma eficiente la vida de nuestras colecciones. Para comenzar tenemos que entender que los dos estados de conservación que garantizan la permanencia de nuestro acervo son el control físico y el control intelectual, según se plantea a continuación:

⁴⁴¹ *Cf.* Señal memoria, “Primer Laboratorio de Patrimonio Audiovisual en Gestión de Colecciones”, 31 de agosto de 2016, disponible en: <http://www.senalmemoria.co/articulos/primer-laboratorio-de-patrimonio-audiovisual-en-gesti%C3%B3n-de-colecciones>, consultado el 31 de enero de 2017; y AGN Colombia, “El AGN participará del primer laboratorio de patrimonio audiovisual: Gestión de colecciones”, 19 de agosto de 2016, disponible en: <http://www.archivogeneral.gov.co/Gestion-Colectivo>, consultado el 31 de enero de 2017.

⁴⁴² Osorio, “Conservación y preservación del patrimonio documental en México, la mirada en la balanza”, *op. cit.*

Diagrama de la Preservación Fílmica



Referencia: Síntesis del trabajo de Fernando Osorio, con una nueva propuesta de elaboración propia, retomando experiencias prácticas.

De acuerdo con el anterior diagrama explicaremos a continuación los conceptos que se encuentran dentro de cada uno de los cuadros del sistema de flujo.

- **Conservación**

Control Físico

Es la intervención directa para la estabilización contra el deterioro de materiales frágiles. Para que se pueda tener un control físico que beneficie nuestras colecciones, tenemos que seguir cuidadosamente los siguientes procesos:

1. Registro: Al llegar una obra o conjunto de ellas a manos de un acervo es de vital importancia que se efectuó la captura de datos. Fernando Osorio⁴⁴³ propone el siguiente desglose que explicaremos a continuación:

Serie, Conservación, Catalogación, Control, Avalúos, Validación, Digitalización, Permisos, Historial, Marc21.

El siguiente es un ejemplo de la ficha de captura de una colección:

⁴⁴³ Osorio, “Conservación y preservación del patrimonio documental en México”, *op. cit.*

Ficha de Captura

Fondo: Colección Manuel Álvarez Bravo (MAB)

Clave alfanumérica: 101.001.00

Autor: No identificado

Título: Sin título [La Alameda, México, D.F.]

Fecha de creación del objeto: ca. 1890

Derechos de autor: No identificados

Forma de adquisición: Compra

Procedencia: Manuel Álvarez Bravo

Fecha de Ingreso: No identificada.

Tipología del material: 01 positivo

Soporte: Papel Fibra

Proceso: Albúmina

Formato: 4 x 7"

Dimensiones: 11 x 18.2

Dimensiones segundo soporte: No presenta

Marcas o inscripciones: No presenta

Observaciones del área de registro: Imagen publicada en el catálogo "Luz y tiempo" tomo 1 p.85.

Fecha de captura de registro: 08-Jul-2010 0:00:00

Iniciales del responsable de registro: GRR

Datos registro completos: T

Fuente: Departamento de Catalogación, Cineteca Nacional, 2013.

2. Serie: En el rubro de serie, es importante que se coloque el nombre de la serie (tal y como viene en la fuente) y también el nombre que se le atribuye cuando llega, porque muchas veces el material no coincide con la inscripción que la lata expone, como por ejemplo:

Descripción de la serie: 152 impresiones blanco y negro sobre papel de fibra formato postal (12.5 x 15.5 cm)

Vista general del parque “La alameda central”, centro Histórico, Ciudad de México.

Lo anterior puede subdividirse en varios datos que le podemos brindar a la serie como en el siguiente ejemplo:

Catalogación. Descripción de la Serie.



101_001_000.tif
Tipo: tv_funda_foto
Formato: tiff

Nombre de la serie:

Número de items en la serie: 0

Descripción física de la serie:

Descripción temática de la serie:

Nombre de la subserie:

Número de items en la subserie: 0

Descripción física de la subserie:

Descripción temática de la serie:


Fuente: Departamento de Catalogación, Cineteca Nacional, 2013.

3. Conservación: Se tiene que describir puntualmente el estado de conservación en el que se encuentran los materiales, así como la intervención que ha sido necesaria para estabilizarlos y poder darles custodia.

Entre los datos indispensables a llenar en este apartado están: la tipología del deterioro y las diferentes ubicaciones del deterioro; también, la intervención tanto física, química y biológica si fuera el caso.

Ejemplo:

Catalogación. Estado de Conservación.

Registro	Serie	Conservación	Catalogación	Control	Avalúos	Validación
			<p>101_001_000.tif Tipo: tv_funda_foto Formato: tiff</p>			
<p>Estado de conservación actual: Regular</p> <p>Fecha de exámen: 08 - Jul - 2010 0:00:00</p> <p>Tipo de exámen: Diagnóstico</p> <p>Motivo de exámen: Actualización Diagnóstico</p> <p>Nombre del examinador: Gustavo Lozano</p> <p>Resumen del exámen: Amarillamiento, craqueladuras y oxidación de la imagen</p> <p>Reprografía de conservación:</p> <p>Estado de conservación de ingreso: Regular</p>						

Fuente: Departamento de Catalogación, Cineteca Nacional, 2013.

Lo mejor en este caso es asignar una escala numérica o porcentual con ejemplos de estado de conservación en un manual que el archivo deberá otorgar a sus revisadores, quienes deberán llenar una ficha a mano con todo el rigor que requiere la inspección física de cada rollo. Después esta ficha se podrá vaciar en una base de datos para poder ser consultada en línea.

4. Ficha Técnica y Ficha de Restauración

El ejemplo de Ficha Técnica lo presentamos en el capítulo 2, en el apartado de “Herramientas y materiales para la restauración física”. Si bien la Ficha Técnica nos sirve para el ingreso del material, la Ficha de Restauración es un elemento muy importante que atraviesa todas las demás etapas en el proceso de preservación.

La siguiente es una ficha creada en 2012 por los entonces integrantes del Laboratorio de Restauración Digital, de la Cineteca Nacional, entre los cuales se encontraba la autora de este documento:

Ficha de Restauración. Ficha de Restauración

No. Resguardo: (NCC-138.7)
Clave: C-6069

Título Original: Semana Santa en Tolimán
Otros Títulos:
Director(es): Alfonso Muñoz
País(es): México
Productor(es): INAH
Casa(s) Productora(s): INAH
Año de Producción: 1967
País y Año de Estreno: México
Tiempo Original de Duración: 30 min.
Tiempo de Duración del Material: 21.75min
Actores:

Formato	Soporte	Tipo	Cod. del Material	Proceso	St. / Subt.	Aspect Ratio	Generación
16mm	Acetato	Positivo Compuesto.	1966 Kodak ▲●	Kodak		Mascarilla Estándar	1a

- | | | | |
|-----------------------|------------------------|-------------------------|---------------------------------|
| 1. Alto Contraste | 7. Manchas de Revelado | 13. Mutilaciones | 19. Desfase |
| 2. Bajo Contraste | 8. Rayas de Manejo | 14. Pegaduras calor () | 20. Desprendimiento de Emulsión |
| 3. Sucia (proyección) | 9. Encogimiento | 15. Pegaduras Mylar () | 21. Espejo de Plata |
| 4. Rayas Impresas | 10. Desperforada | 16. Vinagre | 22. Degradación de Color |
| 5. Suciedad Impresa | 11. Picaduras | 17. Roturas | 23. Hongos |
| 6. Alabeada | 12. Abarquillada | 18. Sulfato | 24. Poligonado |

Otros: _____

Imagen

P=Pies M=Metros D=Daños

R.1%	R.2%	R.3%	R.4%	R.5%	R.6%	R.7%	R.8%	R.9%	R.10%	R.11%	R.12%
P:783											
M:138.7											
D											

Sonido

R.1%	R.2%	R.3%	R.4%	R.5%	R.6%	R.7%	R.8%	R.9%	R.10%	R.11%	R.12%
4											
3											

Tipo de Sonido: Óptico

Observaciones del Material: El material se encuentra en perfectas condiciones, sin rayas; la imagen es en blanco y negro pero se utilizó un material a color.

Total de Rollos: 1

Daños Originales del Material:

Intervenciones Anteriores: Una pegadura con Mylan en cola del principio.

Reparaciones:

Origen: Colección INAH.

Sugerencias:

Tipo de Lata o Caja: Lata

Procedencia: Donación INAH

Marcas de Lata: Título de película

Etiquetas: Orden de trabajo

Época: _____



Cara: Berliner Union - Film GMBH & CO.
Kopiermerk KG 1 Berlín 42-Viktoriastrabe 13-18
Chalma Nueva. Kop.- Nr 38

Costado: Semana Santa en Tolimán - C6069 Chalma
04/02/2011

Sofía Arévalo, Miguel Ángel Domínguez
Restaurador

1 de Junio de 2012
Fecha de Revisión

Captura: Sofía Arévalo
Miguel Ángel Domínguez

Fecha de Captura: 25 de Junio de 2012

Fuente: Laboratorio de Restauración Digital, Cineteca Nacional, 2012.

Como podemos apreciar en esta ficha está el rubro de deterioro físico, el cual se compone de datos más específicos para seleccionar, como el número y localización de ralladuras, abrasiones, empalmes, presencia de suciedad, polvo, perforaciones rotas, entre

otros datos que se tendrían que indicar como la falta de cinta *líder*, pérdida de emulsión, craqueladura de la gelatina y la pérdida evidente de pietaje.

También se tendrían que vaciar datos de deterioro a nivel químico como la oxidación de la plata, manchas de revelado, residual hiposulfito, desestabilización de la gelatina, gelatina emblandecida, síndrome de vinagre, sulfatación de nitrato, pérdida de la imagen y reacción del aglutinante.

Además se debería hacer una descripción del exterior de la lata, contar el pietaje, las muescas y los empalmes de Mylar. También es indispensable contar con una bitácora de intervenciones.

Una vez que tengamos cubiertos todos estos aspectos, tendríamos que entrar en la conservación preventiva elaborando manuales e instructivos de trabajo.

5. Découpage: El término proviene del francés y significa fragmentar. El proceso se comenzó a usar en los años cuarenta y consiste en la lectura y descripción de una película finalizada.⁴⁴⁴ Ante todo es un instrumento de trabajo. Propone un recorte en escenas del guion que servirá de referencia para la intervención, estabilización, conservación y restauración del filme al equipo técnico.⁴⁴⁵

En 1952 André Bazin escribió “El enunciado teórico”, para un catálogo del festival de cine italiano.⁴⁴⁶ En el escrito proponía la tesis de que un adecuado corte es la base de la técnica de las películas y la clave para la comprensión de la historia del cine.⁴⁴⁷

El término *découpage* se utiliza en al menos dos o tres sentidos, en relación con la técnica, la estética y la teoría del cine. Para fines de este documento vamos a dividir las dos formas en que los preservadores ocupamos el *découpage*: el *découpage clásico* y el *découpage técnico*. El primero se utiliza no solamente para el campo de la preservación de filmes, también se usa para el caso de los historiadores de películas y en el análisis de las mismas. A continuación un ejemplo:




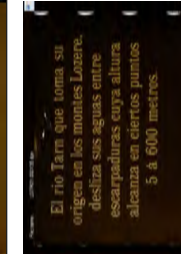
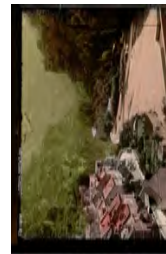
⁴⁴⁴ Pere Freixa, *Modelo para el découpage de audiovisuales interactivos. Matriz de trabajo*, Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, España, 2009.

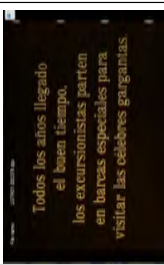
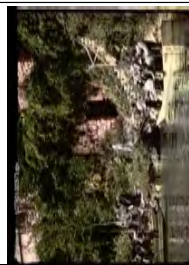





⁴⁴⁵ Jacques Aumont, y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, 2006.

⁴⁴⁶ El ensayo hasta la fecha se encuentra restringido y por alguna razón no puede ser vendido en Estados Unidos. Cfr. André Bazin, *André Bazin and Italian Neorealism*, Bert Cardullo (ed.), Bloomsbury Publishing, Estados Unidos, 2011.

⁴⁴⁷ Cfr. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, París, 1958-1962.

Catalogación. Ejemplo de Découpage

Découpage									
Francia Pintoresca Una visita a las gargantas del Tarn (Excursion dans les gorges du Tarn, Pathé Freres, 1914, Francia)									
35 mm, nitrato, positivo, Entintado y Pathécocolor, Muda. Total de DPX 6495									
P i a n o	Breve Descripción Imagen		Localización		Duración		Los Daños		
	Fotograma	Plano - Reparto - Descripción Libre	1er Número de DPX	Ultimo Número de DPX	Total de DPX	Duración en Seg.	Notas Imagen	Notas Color	
1		Intertítulo: "Francia Pintoresca una visita a las gargantas del tarn."	0	66	67	3.7	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Mancha de Oxidación (DPX 0) - Descarillamiento (DPX 1-32) - Rayas sobre Emulsion - Levantamiento (DPX 2, 3-4) - Reparación con Mylar (DPX 2-3) - Marca (DPX 16) - Mancha (DPX 30) - Perforación Quebrada sobre la imagen - Despredimiento de Emulsion (DPX 66)	Flicker - Irregularidad de tono - Falta de Nididez - Decoloración por mylar (DPX66)	
2		Intertítulo: "Geografía e Historia Prof. Carlos Benítez Delorme"	67	101	35	1.9	Inestabilidad - Encogimiento - Rayas - Polvo - Mancha (DPX 101)	Flicker - Irregularidad de tono - Decoloración por Mylar (DPX 101)	
3		Intertítulo: "PATHÉCOLOR"	102	134	33	1.8	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Mancha (DPX 102, 104) - Huella (DPX 117)	Flicker - Irregularidad de tono	
4		Intertítulo: "El río Tarn que toma su origen en los montes Lozere. Desliza sus aguas entre escarpaduras cuya altura alcanza en ciertos puntos 5 á 600 metros."	135	342	208	11.6	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Marca (DPX 13, 39, 165, 216, 270, 290) - Rayas sobre Emulsion - Huella (DPX 152, 234) - Reparación con mylar (156-157) - Mancha (DPX 157, 172, 300)	Flicker - Irregularidad de tono	
5		Plano General - Vista de del pueblo de Le Pont de Montvert por donde pasa el río Tarn, cerca del Monte Lozere.	343	377	35	1.9	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Suciedad (DPX 344) - Marca (DPX 343, 349) - Reparación con Mylar (DPX 356, 366-367, 370-371, 374-375) - Perforación Quebrada sobre la imagen - Levantamiento de Emulsion (DPX371) - Rayas sobre Emulsion	Flicker	

6		inter título." Todos los años llegado el buen tiempo, los excursiones parten en barcas especiales visitar las célebres gargantas."	378	572	195	10.8	Inestabilidad - Encogimiento - Polvo - Mancha (DPX 378, 419, 450, 572) - Rayas - Mancha de Oxidación (DPX 424) - Mancha (DPX 500, 519, 561)	Flicker - Irregularidad de tono
7		Plano de conjunto - Sobre los bordes del Tarn, los barcos transportan turistas.	573	751	179	9.9	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha estilo Veladura (DPX 588) - Desfase (DPX 615, 625) - Levantamiento de Emulsion (DPX 617, 627, 638, 691, 719, 737) - Reparación con Mylar (DPX 617-620, 627, 88, 691, 696-697, 716, 718-719, 736-737, 739, 748-749) - Rayas sobre Emulsion (DPX 736-751) - Discontinuidad (DPX 669-696)	Flicker
8		Intertítulo: " Minusculas aldeas que parecen ocultarse entre las rocas pueblan la soledad de éstos parrajes."	752	904	153	8.5	Inestabilidad - Encogimiento - Rayas - Polvo - Mancha (DPX 755, 817), Despreimiento de Emulsion (DPX 848-849) - Rayas sobre Emulsion (dpx 851-853, 883-887) - Mancha (DPX 894)	Flicker - Irregularidad de tono
9		Plano general - Saint Chély du Tarn, y de su puente.	905	1079	175	9.7	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Reparación con Mylar (DPX 905-906, 953-954) - Perforación Quebrada sobre la imagen - Rayas sobre la Emulsion - Desenfoque (DPX 969) - Desfase (DPX 997) - Mancha (DPX 1010) -	Flicker - Degradación de Color (DPX 1058-1062, 1075)
10		Plano de conjunto - Una mujer con niños sobre los bordes del río Tarn.	1080	1206	127	7.1	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Perforación Quebrada sobre la imagen - Mancha (DPX 086, 1100, 1139, 1195, 1200) - Reparación con Mylar (DPX 1094-1095, 1119, 1123, 1129-1130, 1143, 1154, 1157-158, 1160-1161, 1192, 1198-1199, 1201-1202) - Mancha (DPX 1132, 1161, 1180, 1185, 1193, 1206) - Picadura - Levantamiento de Emulsion (DPX 1201)	Flicker - Irregularidad de tono
11		Plano de medio conjunto - Sobre el río Tarn, un señor maneja un barco de turistas.	1207	1323	117	6.5	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Mancha (DPX 1209-1210, 1215, 1223, 1233, 1261, 1268) - Picadura - Reparación con Mylar (DPX 1237-1238, 1276, 1313-1315) - Mancha (1260, 1276, 1286, 1318) - Desfase (DPX 1265) - Suciedad (DPX 1292-1297)	Flicker
12		Plano Americano - Sobre el río Tarn, un señor maneja un barco	1324	1518	195	10.8	Inestabilidad - Encogimiento - Lluvia de rayas - Polvo - Suciedad (DPX 1324, 1329-1330) - Rayas sobre la Emulsion - Rayas Continuas - Mancha (DPX 1336, 1359), Perforación Quebrada sobre la imagen - Mancha de Oxidación (dpx 1424, 1245), Marca (dpx 1425)	Flicker - Degradación del color (1401)

Fuente: Laboratorio de Restauración Digital, Cineteca Nacional, 2012.

Con el *découpage clásico* podemos subrayar la continuidad del texto cinematográfico identificando los elementos de continuidad entre una toma y otra.⁴⁴⁸

- **Catalogación**

Control Intelectual

La clave del éxito para mantenerse avante y permanecer en convivencia con el manejo de las tecnologías es sistematizar antes de automatizar. De acuerdo con Ana Lucía Jiménez Monge, sistematizar en serio implica:

normalizar el diseño, la forma y la estructura de documentos, número de copias, nombres de archivos, sistemas de clasificación funcionales e instrucciones claras sobre ordenación. Significa también hacer un estudio de valoración y selección, que regule automáticamente la eliminación de documentos carentes de vigencia, en el plazo autorizado. Además incluye aspectos tecnológicos como permisos de acceso a diferentes personas, bitácoras de ingreso al sistema, tipos de respaldos, tiempos entre un respaldo y otro, condiciones de conservación de los repositorios digitales, selección de hardware y software más convenientes y forma de conservar los metadatos.⁴⁴⁹

Se entiende como control intelectual “el conjunto de procesos operativos de gestión que sirven para dar respuesta a las necesidades intelectuales exigidas por los usuarios”.⁴⁵⁰ Es la forma de representar la información que contiene el archivo. Se puede constatar que existe una representación adecuada de la información cuando el resto de actividades se desarrollan de manera eficaz, se prestan los servicios de una forma coherente y equitativa, pero por sobre todo, se garantiza la continuidad de los procesos en caso de catástrofes. Además, al llevar un adecuado control intelectual se respalda la creación de políticas, se cumple con los reglamentos y la toma de decisiones de los directivos, lo que coadyuva a cumplir el marco legislativo por ser un sistema firme de información que además de que lleva el cumplir con auditorías y supervisiones, facilita la creación y asentamiento de una identidad

⁴⁴⁸ Paolo Bertetti, *La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas*, Barcelona, Editorial UOC, 2015.

⁴⁴⁹ Ana Jiménez Monge y Xinia Trejos Ramírez, “La administración de archivos de gestión. Un ejemplo práctico: El departamento archivo notarial del Archivo nacional de Costa Rica”, *Revista del Archivo Nacional*, 72 (1-12), San José, Costa Rica, 2008, p. 132.

⁴⁵⁰ Beatriz Franco (coord.), *Guía de Implementación Operacional-Control intelectual y representación Modelo de Gestión Documental y Administración de Archivos (MGD) para la Red de Transparencia y Acceso a la Información (RTA)*, Programa Eurososial II, Secretaría de Estado de Cultura del Gobierno de España, 2014, p. 8, disponible en: http://mgd.redrta.org/mgd/site/artic/20150123/asocfile/20150123102701/g_04_o_guia_control_intelectual.pdf, consultado el 21 de noviembre de 2015.

personal y cultural por ser valores de pruebas y evidencias de las actividades acontecidas en el archivo.⁴⁵¹

Los procesos de control intelectual son propios de la gestión de colecciones. Si bien el control intelectual tendría que responder a un aparente equilibrio, en México, hay un número tan enorme de rollos para identificar, catalogar y ver, que solamente se llegan a intentos de distinguir entre lo que es digno de verse y lo que se puede dejar que desaparezca.⁴⁵²

Son cinco las acciones para poder llevar a cabo nuestro control intelectual, uno de ellos, el *Découpage*, también corresponde al control físico como hemos visto en las anteriores páginas.

Para encontrar un control riguroso de fondos se tiene que inventariar y catalogar cada ejemplar, a efecto de que se facilite la consulta del mismo. El inventario tiene que ocurrir inmediatamente después de que los materiales ingresen al acervo; si esto no se ha hecho, se tendrá que priorizar, porque sólo de esta forma se conoce lo que contiene un archivo. De lo contrario se estaría ante una “no existencia de ese material” lo que imposibilitaría gestionarlo,⁴⁵³ además de no tener las herramientas para poder dar cuenta de él. Esta omisión puede también llevar al extravío o robo del material y a la falta de elementos necesarios para poder efectuar su reclamo.

1. Catalogación

Edmondson define a la catalogación como una descripción intelectual del contenido para facilitar su consulta.⁴⁵⁴ Éste es un proceso separado de cualquier otro que implique tener un archivo. Si no se cuentan con los suficientes recursos para realizar una catalogación exhaustiva, se tendrán que establecer prioridades para responder a las necesidades de los usuarios.

La catalogación es una medida necesaria de preservación y de acceso. Nadie puede cuidar bien cuando no se sabe que contiene lo que está custodiando. Al otorgar un registro numérico y descriptivo se le brinda a la institución una responsabilidad de custodia.

⁴⁵¹ *Ibidem*. Beneficios que conlleva el Control Intelectual en los Archivos. Las ventajas de mantener un control intelectual y una representación adecuada.

⁴⁵² Cherchi, Paolo, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes-Kaplan Ediciones, 2005.

⁴⁵³ *Cfr.* Ray Edmondson, *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁴ *Vid.* Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, *op. cit.*, p. 67.

El principio básico es elaborar un inventario que nos brinde un mapeo; con él después se catalogan datos que nos permitirán un control intelectual. Las instituciones tienen que conocer las colecciones que albergan. El sólo hecho de guardarlas no implica su conservación ni mucho menos su preservación. Esto ocurre en numerosas ocasiones, la mayoría de las veces no corresponde la información física y del catálogo con lo que el filme contiene a la hora de ser proyectado.

Forman también parte del control intelectual el tratamiento documental, la descripción de contenidos, el análisis de la imagen, los diferentes descriptores y la elaboración del Tesauro de Metadatos y/o el *Découpage*. Todo lo anterior deberá de depositarse en una base de datos que fluya y tenga vida con la misma dirección del cronograma.

La plataforma digital de catalogación más utilizada por las instituciones de acervo fílmico es la que lleva por nombre Marc21, por lo que se recomienda consensuar su uso entre todos los acervos para poder compartir la información:

Control Intelectual. Ingreso al Sistema

Marc21

Registro	Serie	Conservación	Catalogación	Control	Avalúos	Validación	Digital
		<p>101_001_000.tif Tipo: tv_funda_foto Formato: tiff</p>		<p>Resolución espacial: 300 dpi Dimensión espacial: 15 x 10 inches Profundidad en bits: 8 bits Formato del archivo: Tiff sin compresión Modo de color: RGB Perfiles de color: Adobe RGB 1998 Software aplicado: Adobe Photoshop CS3 Marca del scanner: Epson perfection v700 Rango dinámico del escaner: 4.0 Tipo de escaner: Opacos Fecha de ingesta imagen digital: 09-Jul-2010 0:00:00 Fecha modificación imagen digital: Fecha 0:00:00 Nombre del digitalizador: Datastock Estructura de metadatos digitalización completa:</p>			

Fuente: Departamento de Catalogación, Cineteca Nacional, 2013.

2. Bitácora:

Una bitácora tiene que estar integrada por conceptualizaciones medulares para contextualizar y generar bases de datos firmes; además para localizar las inflexiones en las tomas de decisiones, desarrollar una ruta crítica de intervenciones y como documento fundamental histórico de nuestros procesos, por lo que es un instrumento muy importante de evaluación y control.

Se recomienda hacer una bitácora por equipo tecnológico y por operador (trabajador). También será necesario elaborar una bitácora de procesos, como por ejemplo, de transferencias o digitalizaciones.

La bitácora representa una referencia o guía que impide una acción descontrolada ya que en ella quedan plasmadas todas las acciones ejecutadas por lo que genera una vida productiva de los procedimientos. Se plasma una descripción de las constantes importantes por lo que permite identificar los fallos o la demora de procesos, las formas de corrección, los ritmos, las horas de avance y de descanso en el proyecto, convirtiéndose así en un documento preventivo, predictivo y correctivo de nuestro archivo.

El diseño de este documento no es nunca sencillo y tiene que adaptarse a las necesidades de cada individuo, equipo de trabajo, proyecto e institución, por lo que es recomendable que sea elaborado colectivamente y que existan varios formatos o machotes de desarrollo hasta dar con el formato adecuado.

A continuación presentamos algunos ejemplos de bitácoras elaboradas por el equipo de restauradores del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional:

Bitácoras

Bitácora de Reporte Diario de Debrle

Responsable: Manuel Vergara
Responsable del Equipo: Ezequiel Reyes

Bitácora Sondor														
No.	Fecha	Hora	Nombre del Proyecto y Proveniencia (colección o película)	Rollo	Formato	Co B/N	Soporte	Duración	Tamaño (pies)	Usuario(s)	Nombre del Archivo en Kollibr	Tiempo de Uso (de las cabezas)	Tamaño del Archivo (Gbs)	Notas y Pendientes

Bitácora de Reporte Diario de Sondor

Responsable: Manuel Vergara
Responsable del Equipo: Nilia Guiss

Bitácora Sondor														
No.	Fecha	Hora	Nombre del Proyecto y Proveniencia (colección o película)	Rollo	Pista	Cps.	SopORTE	Duración uso de cabeza	Tamaño (pies)	Usuario	Nombre de la Sesión en Pro Tools	Tiempo	Notas	Nombre del Archivo o especificaciones

Fuente: Laboratorio de Restauración Digital, Cineteca Nacional, 2012.

3. Découpage:

En la sección de Control Físico hemos descrito lo que atañe al *Découpage Clásico*, a continuación describiremos lo que concierne al *Découpage Técnico* que nos ayudará mucho para la planeación de la conservación y restauración de los materiales fílmicos. El *Découpage* también está relacionado con el control intelectual al ser nuestro mapa fiel a seguir porque nos guía en la toma de decisiones e intervenciones a efectuar o descartar en el material. Por esta razón en el Diagrama de la Preservación Fílmica presentado aparece tanto en las actividades que conllevan la “Conservación” como en las de “Catalogación”.

En el *Découpage Técnico* para fines de conservación y restauración se designa también un corte de planos y secuencias con números y descripciones al igual que el *Découpage Clásico*, la diferencia radica en que se añadirán más celdas para describir los daños y las características físicas del filme como las muescas por ejemplo, la aparición de la numeración Kodak o de otra compañía, las características del deterioro del sonido si fuera el caso, la aparición de empalmes físicos, pegaduras de calor, la longitud focal del objetivo, además de la transición y duración de los daños o fracturas del material; todo lo cual permitirá organizar las operaciones de recuperación a realizarse.

Los anteriores son criterios económicos para las etapas del proceso de restauración de la película y tienen el fin de facilitar el control de la serie de intervenciones y su tipo por secuencias. También permite realizar el mismo tipo de intervención sabiendo cuántas veces se tendrá que hacer en el mismo rollo y en qué planos. Estas indicaciones están acompañadas por un número, que permite la identificación de las localizaciones y sirve como un punto de referencia hasta el momento de terminar todo el proceso de intervención física, e incluso en la intervención digital.

Una persona con amplios conocimientos de los daños y características de los soportes cinematográficos será el encargado de realizar este análisis y se le dará el nombre de *Découpeur* (o fragmentador), ya que cada película se fragmentará en una sucesión de cortes y de recortes de tiempo y espacio.

4. Avalúos:

“Un avalúo es la estimación, sustentada, del valor comercial de un bien en un momento específico”.⁴⁵⁵ De acuerdo con el Glosario de Términos de la Dirección General de Avalúos, un avalúo “es el resultado del proceso de estimar el valor de un bien, determinando la medida de su poder de cambio en unidades monetarias y a una fecha determinada. Es asimismo un dictamen técnico en el que se indica el valor de un bien a partir de sus características físicas, su ubicación, su uso y de una investigación y análisis de mercado.”⁴⁵⁶

Como hemos visto, mucho del control intelectual nos ayuda a sistematizar nuestra toma de decisiones. Por ello también tenemos que dar a nuestra pieza o colección un precio en el mercado del arte, esto nos lleva a tener ciertos estándares y le da un valor a la obra para préstamos o proyección *in situ* o fuera de él; si no se cuenta con estas aproximaciones ocurren muchos imprevistos que terminan por maltratar la obra.

Los avalúos comprenden cualquier tipo de reproducción de la obra o sus stills: *in situ*, *on line*, *off line*, *near line*, *transmisión*. Para llevar a cabo el avalúo se consideran diversos factores, entre ellos: el grado y tipo de mantenimiento, el estado de conservación, las cualidades de funcionamiento y operación o capacidad del filme para ser proyectado, la obsolescencia, el mayor y mejor uso, el mercado y las posibilidades de comercialización, los trazos del medio ambiente en la cinta, el año de filmación o la edad del material, si tiene alguna depreciación por el tipo de autor o por si existen muchas copias del mismo filme, y la evaluación de aspectos técnicos específicos.⁴⁵⁷

Los avalúos se realizan para poder hacer adquisiciones o rentas, o para poder fijar el precio de la custodia o comodato. Son muy importantes porque nos otorgan garantías también con respecto a las fluctuaciones por año, antes o después de su restauración y antes o después de darlo a conocer al público. A continuación mostramos un ejemplo de ficha de avalúo en el que podemos designar el mismo o diferente valor dependiendo la fecha en la que acontezca.

⁴⁵⁵ “Cómo se hace un avalúo”, *El tiempo*, 17 de febrero de 1996, disponible en:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-357710>, consultado el 5 de septiembre de 2016.

⁴⁵⁶ “Glosario de Términos”, Dirección General de Avalúos, Instituto de Investigación y Avaluos de Bienes Nacionales, Secretaría de la Función Pública, disponible en:

<http://www.sct.gob.mx/obrapublica/MarcoNormativo/3/3-2/3-2-14.pdf>, consultado el 20 enero de 2017.

⁴⁵⁷ Muchas de las recomendaciones que hacemos en este apartado se basan en otras áreas del conocimiento pues a la fecha no hay un compendio que reúna especificidades para el caso de los filmes. El caso de los avalúos lo estamos tratando por analogía con los bienes inmuebles.

Control Intelectual. Avalúos



101_001_000.tif
Tipo: tv_funda_foto
Formato: tiff

Fecha de avalúo 1: 23-Ago-2010 0:00:00

Avalúo 1: 500 USD.

Fecha de avalúo 2:

Avalúo 2:

Fecha de avalúo 3:

Avalúo 3:

Fecha de avalúo 4:

Avalúo 4:

Fuente: Departamento de Catalogación, Cineteca Nacional, 2013.

Una pregunta a resaltar con respecto a los avalúos, y que trasciende como línea vertebral a la problemática planteada sobre la conservación de nuestro patrimonio cinematográfico es que si bien existe un Instituto de Investigación y Avalúos de Bienes Nacionales perteneciente a la Secretaría de la Función Pública, ¿no sería fundamental que este instituto se involucrara con los bienes intangibles nacionales como es el caso de nuestras películas?

5. Derechos de Autor

Ya hemos dedicado toda una sección a los *derechos de autor*, principal problemática en nuestros acervos mexicanos, por lo que sólo nos queda indicar que es necesario colocar en la ficha física y digital de nuestra película el estado de resolución de los derechos. Es decir, puntualizar si sabemos o no a quién pertenecen o si se tendrá que iniciar una investigación para determinar en algún momento hasta dónde el archivo es titular de tales derechos.

Todos los datos que aparezcan en la lata o documentos de la película tales como nombres o casas productoras es muy importante incluirlos en nuestra ficha para darles mayores elementos a nuestra área jurídica, en aras de acelerar su trabajo.

- **Preservación**

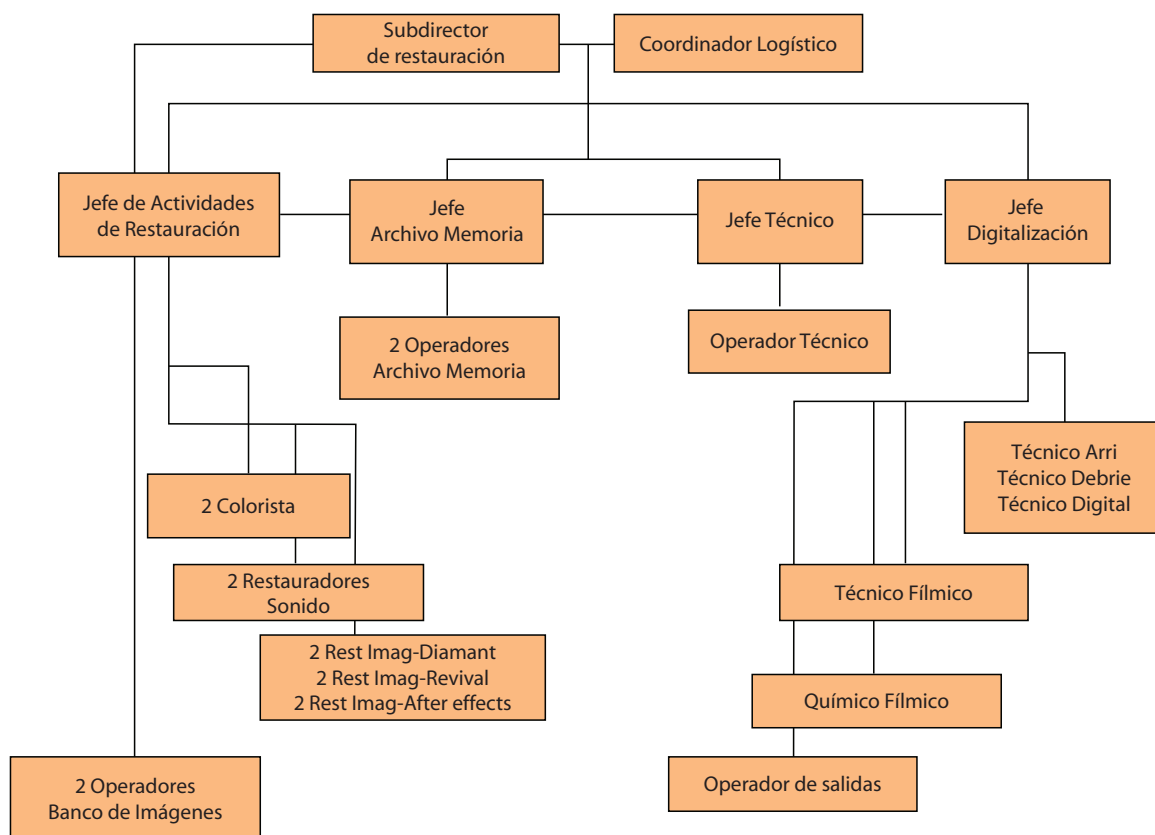
Almacenamiento y Digitalización

1. Personal Técnico

Sabemos que no existe en México una formación de título universitario con especificidad en la conservación de archivos fílmicos o en su restauración, por lo que tenemos que formar un equipo multidisciplinario y metatécnico.

Los especialistas deberán tener conocimientos en su área además de una amplia capacitación en conservación de archivos fílmicos, procurada por instituciones con amplia experiencia en estas funciones. En seguida mostramos un organigrama que muestra los cargos dentro de un laboratorio de restauración:

Organigrama



Propuesta de Organigrama. Elaborado por Paolo Tosini, 2012.

Sobre el personal técnico *below the line*,⁴⁵⁸ sugerimos que se encuentre un Coordinador o Desarrollador de Colecciones que ya describimos con anterioridad y que éste a su vez tenga un equipo administrativo que le dé ingreso a las colecciones. Para el caso del personal técnico *above the line*, nuestra propuesta es asignar un Coordinador de Programación el cual podrá trabajar con una ruta crítica general para dar acceso al material con el apoyo de un equipo de personal de difusión. En este caso la “línea” se refiere al material que puede consultarse y verse; dependería del tipo de acervo si éste consistiera de material ya restaurado o simplemente material conservado para el acceso, o también las copias del mismo.⁴⁵⁹ De esta forma nos apropiamos del cine la terminología “above the line” y “below de line” para aplicarla a esta división de tareas, ya que después de todo se trata de procesos de preproducción, producción y postproducción.

Con el fin de cubrir sus funciones en los archivos, el personal seleccionado deberá distinguirse por su interés en los trabajos de arte y documentos históricos originados en su medio. Básicamente el conocimiento deberá extenderse a los siguientes aspectos:

- Calidades de soportes y posibilidad de conservación prolongada;
- Proceso de producción técnica de registros cinematográficos;
- Parámetros para la conservación prolongada de películas;
- Posibilidades de restauración;
- Aparatos técnicos de cine y televisión empleados en los archivos;
- Manejo de dispositivos de almacenamiento prolongado de películas, en el área de la catalogación y procesamiento de información;
- Colección de datos filmográficos;
- Métodos de catalogación de películas;
- Empleo de procesamiento electrónico de datos para la recuperación de información;
- Archivística;
- Actividades culturales de un archivo;
- Administración;
- Jurídico;
- Organización y financiamiento de archivos fílmicos;
- Derechos de autor y archivos;
- Organizaciones internacionales y posibilidades de cooperación.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ ATL y BTL (Above The Line y Below The Line), “bajo la línea” y “por encima de la línea son conceptos que nacieron del marketing refiriéndose a gastos que surgían en la factura de una agencia de publicidad que dividía a los medios que generaban una comisión por la contratación del espacio de publicidad (ATL) de los que no lo hacían (BTL), posteriormente la cinematografía moderna ocupa la terminología para separar los procesos y gastos, tanto económicos como energéticos del producto antes (BTL) de que esté consolidado o por decir visible para el público o después (ATL). Cfr. Allyson Erick, B.A. “What does “above/below the line” mean in a film budget?” *Movie Production & Anthropology*, San Francisco State University (1985), Updated Jul 24, 2018, disponible en línea: <https://www.quora.com/What-does-above-below-the-line-mean-in-a-film-budget>, consulta el 25 de septiembre de 2018.

⁴⁵⁹ *Vid Supra* Sobre “las copias” en el Capítulo 2.

⁴⁶⁰ *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, Centro de Información y Documentación de la Unión de Cinematecas de América Latina. 2ª época, UNAM, feb. 1980, pp. 74-75.

2. Equipo

Se recomienda por lo menos contar con el siguiente equipo de almacenamiento:

-Unidad NAS⁴⁶¹ de 24 Tb – 2U Disco Duros S-ATA en arreglo RAID O

-21 Unidades dentro de un chasis de 42U para un total de 504.

-Servidores: File/App Server

- Servidor de Archivos
- Servidor de Aplicación Local Oxobox
- Linux Server
- Función: Almacén intermedio de imágenes en procesamiento
- Doble Procesador de 4 Núcleos
- Fuentes Poder Redundantes
- Arreglo de Disco RAID 5 (8 x 300 – 15000 RPM)
- 32GbdeRAM

Database Server

- Servidor de Base de Datos (MySQL)
- Linux Server
- Función: Almacenaje y consulta de MetaData
- Vínculos a Imágenes tipo:

\\nasXX\folder\imagen

- Podría respaldarse en línea contra el File/App Server
- Doble Procesador de 4 Núcleos
- Fuentes Poder Redundantes
- Arreglo de Disco RAID5(5x72– 15000 RPM)

La digitalización requiere un escáner para convertir la imagen, una computadora para procesar y almacenar dicha imagen y un monitor para visionarla.⁴⁶² El escáner convierte un

⁴⁶¹ Cfr. Network Attached Storage, es el nombre dado a una tecnología de almacenamiento dedicada a compartir la capacidad de almacenaje de un computador (Servidor). José Luis Prieto, *Glosario de Terminología Informática*, 2016, disponible en línea, <http://www.tugurium.com/gti/termino.php?Tr=NAS>, consulta 5 de febrero de 2017.

código capaz de ser entendido y procesado por un ordenador en una imagen digital. El origen de la fuerza de la imagen digital es también el origen de su debilidad.

La superficie receptora de luz de un escáner está compuesta por cientos de dispositivos de carga doble (CCD). Cada CCD mide la luz que recibe, el número de CCDs por pulgada y la sensibilidad de cada CCD determina la exactitud o resolución de la imagen escaneada. La precisión de un escáner se expresa en puntos por pulgada (dpi, por sus siglas en inglés) y cada punto se correlaciona con un CCD. A mayor cantidad de puntos por pulgada mayor es la exactitud del escáner. Los escáneres recomendables para fines de preservación son los que pueden escanear imágenes con una resolución de 600 dpi. Una imagen digital de alta calidad de resolución de 600 dpi puede requerir alrededor de cuatro millones de bytes. A mayor calidad de la imagen escaneada mayor es la capacidad de almacenamiento requerida.⁴⁶³ En muchas ocasiones si no tenemos el equipo de cómputo adecuado, el ordenador comprimirá la información original recibida del escáner por el abrumador tamaño de una imagen digital, por lo que en el campo de digitalización para fines de preservación hay que cuidar el recurso y la fuente, es decir, el escáner, el equipo de cómputo y los materiales de almacenamiento.

El equipo vigente más indicado para escanear es uno que maneje de los 2K a los 4k de resolución y en un futuro estaremos hablando de 6k y 8k. Ni el escaneo en HD o FHD es conveniente pues la resolución que los fotogramas nos dan es muchísimo mayor. ¿Para qué preservar algo para nuestras generaciones futuras si no será ni un poco parecida la calidad al formato original?

Por otra parte, hay materiales que son imposibles de telecinar o pasar por un aparato de conversión a HD por lo que forzosamente se tienen que escanear. Hay que tomar en cuenta que muchas cintas que se pretenden digitalizar se encuentran en las peores condiciones. Ocurre incluso con materiales que previamente pasaron por un proceso de restauración física, pues su condición se mantiene frágil, así es que se tiene que contar con un equipo tecnológico que no haga mucha tensión sobre el filme o bien en ciertas ocasiones es mejor que se digitalice con ayuda de algún líquido que permita que avance con mayor fluidez, además de que es oportuno para quitar rayas de proyección que se copian en el escaneo.

⁴⁶² Pedro Hernández y Adelisa Castillo (coords.), *El Manual de Preservación de Bibliotecas y Archivos del Northeast Document Conservation Center*, Biblioteca Nacional de Venezuela, 1998.

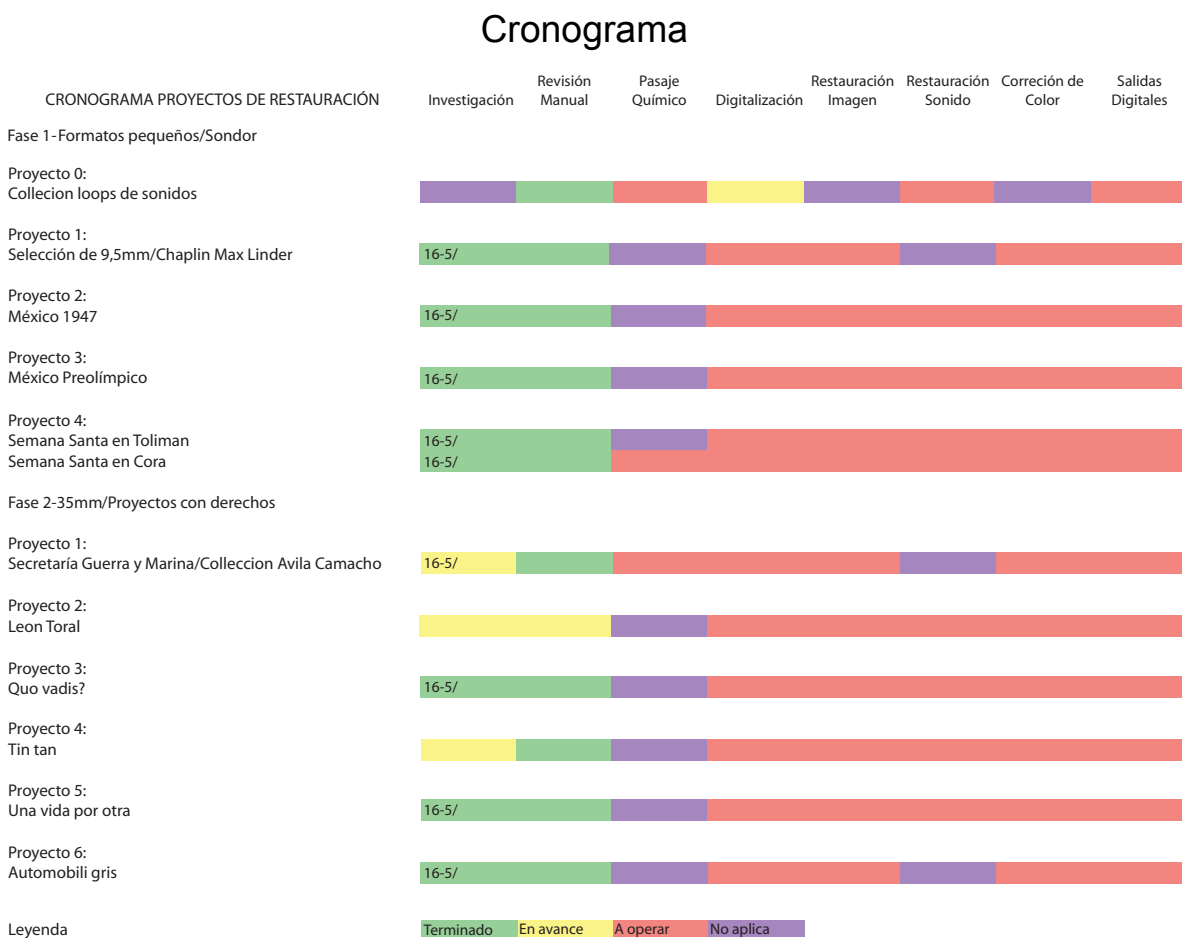
⁴⁶³ *Cfr.* Hernández y Castillo, *op. cit.*, pp. 25-27.

De igual forma se tiene que considerar un espacio digital adecuado, ya que cada fotograma escaneado, que en adelante llamaremos DPX,⁴⁶⁴ pesa un aproximado de 25 megabites, y en promedio una película tiene 90,000 DPX.

Se recomienda en un laboratorio por lo menos contar con tres escáneres, uno para material de 35mm y 16mm, uno para material de 8mm, S8mm y 9.5mm y otro escáner designado para sonido.

Con la información anterior y calendarizando un aproximado de tres días de escaneo por película, más dos días de escaneo del sonido de la película, es necesario hacer un cálculo de crecimiento en Terabites en las unidades de almacenamiento, así como un cálculo financiero para que nunca deje de funcionar nuestro esquema.

A continuación compartimos un ejemplo de un cronograma⁴⁶⁵ que nos puede ayudar a conocer los tiempos que los procesos conllevan:



Fuente: Laboratorio de Restauración Digital, Cineteca Nacional, 2012.

⁴⁶⁴ Digital Picture Exchange. Cfr. Clara Sánchez-Dehesa, *Glosario de Patrimonio Audiovisual, Recursos sobre preservación*, disponible en línea, <https://csdehesa.wordpress.com/vocabulario/>, consulta 5 de febrero de 2017.

⁴⁶⁵ Cronograma de Proyectos de restauración elaborado por el equipo de restauradores del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

Además se deberá contar con un servidor interconectado que nos permita el almacenamiento únicamente de las copias digitales en baja resolución, con la finalidad de dar acceso a la consulta de los archivos digitales al público general, los investigadores o especialistas. Lo anterior también se podrá definir acorde a los permisos que asignemos.

3. Permisos

Una vez que se han generado los archivos digitales debemos tener un control de permisos de los mismos. Esto determina qué usuarios o grupos de usuarios pueden tener acceso a archivos y carpetas, evitando daños o modificaciones indebidas. Un coordinador de proyecto será responsable de asignar los privilegios a los usuarios para que así el experto de cada área sea el único que pueda modificar dichos archivos o bien tendrá que definir el nivel de ejecución por usuario, entre lectura (r), escritura (w) o ejecución (x).

Los permisos son un tema crucial, porque los procesos pueden consumir muchos recursos y un simple clic o equivocación humana puede modificar el material digital y perderse todo el trabajo realizado, obligando a la repetición del mismo.

4. Espacio Adecuado

Un almacenamiento adecuado nos brinda una esperanza de vida más larga para nuestras colecciones. El promedio de vida de un rollo de nitrato hasta ahora comprobado es de 100 años; en cuanto al acetato, se han podido comprobar 60 años como promedio. Una vez que por condiciones de temperatura o humedad empiezan sus diversas reacciones, podemos perder un filme como estos en un año. Por ello, es necesario tomar en cuenta las siguientes especificaciones para tener nuestras obras en buen estado:

- Parámetros, frío y seco 18°C 35% HR⁴⁶⁶ por lo menos.
- Calidad del aire 98% HEPA⁴⁶⁷ constante.
- Control de humedad.
- Deshumidificador físico químico.

⁴⁶⁶ Humedad Relativa. *Cfr. Glosario Técnico del Sector de Construcción, Documento Técnico - Manual Técnico De Aislación Térmica Exterior*, disponible en línea: <http://glosario.registrocdt.cl/word/humedad-relativa-hr-->, consulta 19 de julio de 2016.

⁴⁶⁷ High Efficiency Particulate Air (filtro de alta eficiencia para partículas). *Cfr. Juan Jáuregui, y Norma Chávez, Glosario de Biotecnología*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2006, p. 100.

-Aire frío sistema de agua helada.

5. Financiamiento

Como hemos señalado en la primera parte de este capítulo, nuestros acervos tienen que ser autosustentables. Sabemos que el Estado tiene que invertir en estas fuentes inagotables de consulta de información, que muy valiosa como patrimonio nacional, pero también conocemos que los gastos cotidianos de mantenimiento de un archivo fílmico son muy elevados.

Se recomienda que el Gestor de Desarrollo de Colecciones haga un análisis y evaluación de los perfiles de usuario de nuestro archivo por tipo de colección. Esta evaluación tendrá que considerar el número de personas por cada rubro que se presentarán por año así como el número de veces y las posibles colecciones que quisieran consultar de acuerdo con su perfil.

Posteriormente se tendrá que elaborar un cuestionario de evaluación socioeconómica de nuestro consultante de las colecciones. Con estos documentos ya no será arbitrario establecer las cuotas de donativo de recuperación según el perfil y posibilidades de cada consultante.

- **Acceso**

Programación

1. Historial

Si se pudo llevar el siguiente flujo al pie de la letra: Registro-Conservación-Catalogación-Digitalización-Acceso, entonces estamos hablando de que el acervo se puede programar. Otra modalidad a la que podemos acceder cuando son adecuados nuestros procesos, es la reutilización de fragmentos.

La programación de nuestro acervo para que sea efectiva tiene que considerar diversas formas de acceso:

- *In situ* gabinete de impresos
- Impresos y catálogos

- En línea *in situ*
- En línea consulta externa

Para que todas nuestras vías de acceso puedan funcionar se tendrán que elaborar los siguientes documentos:

- Reglamento de acceso
- Reglamento de préstamo
- Reglamento de consulta
- Catálogo de servicios al público

2. Ruta Crítica

Este método nos permitirá calcular los tiempos de uso del archivo, su préstamo y su exhibición. También se puede cuadrar con el cronograma de digitalización para saber cuál es la fecha oportuna de tenerlo en línea disponible para consulta. Podemos hacer la calendarización y los datos citados en este documento, tan específicos como los requiramos. En seguida un ejemplo:

Ruta Crítica

RUTA CRÍTICA
Exhibición por filme

- Festival Clase A
- Festival Top
- Cierre de convocatoria
- Otro festival competitivo
- Work in progress/ Premio p Post
- Taller, pitch, foro
- Fecha de realización
- Festival no competitivo/ Muestra

							2015																			
NOMBRE DE LA PELÍCULA	País	# Edición	Características salientes	Inscripción (modalidades)	Costo de inscripción	Comentarios	AGO				SEP				OCT				NOV				DIC			
							1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Señor Freud	ARG	7 (2015)	Eligen 6 filmes latinoamericanos en etapa post, reuniones, pitch	Inscripción Online	Sin Costo	Encuentro Top, en conjunto con el Festival de Cannes																				
Las Garras del Tigre	NOR		Proyectos Documentales	Formulario Online	Sin Costo																					
Ana Luísa	MEX	4 (2015)	Post documentales	Online por Clirando	Sin Costo																					
El Norte	CH		Premios para Post			No es un encuentro, un comité de selección elige los proyectos a apoyar																				
El Señor del Rancho	ITA	72 (2015)	Documentales que abordan preservación, archivo	Link Streaming	120 Pesos	CLASE A																				
Vamos Hasta la Sierra	FRA	68 (2015)	Privilegio ficción	DVD por correo	90-350 Euros (depende el formato de "submisor")	CLASE A																				
Las Perlas de la Virgen	DEU	66 (2016)	Documentales, jóvenes realizadores	DVD por correo	150 Euros	CLASE A																				
Cadáveres	JPN	28 (2015)	Sólo ficción	DVD por correo	Sin Costo	CLASE A																				
El Fantasma Azul	POL	31 (2016)	Documentales, primeras obras	Link Streaming	Sin Costo	CLASE A																				
Ojos que Lastiman	ES	63 (2015)	Horizontes latinos, Cine en construcción, sales office	Link Streaming	70 Pesos	Está en el listado del CCC																				
Habichuelas	EGY	37 (2015)	Documentales	DVD por correo	Sin Costo	CLASE A																				
Mar y Niebla	RUS	37 (2015)	Documentales	Online por Withoutabox	Sin Costo	CLASE A																				
Venanta y Luces Sólidas	ARG	30 (2015)	Competencia latinoamericana	Online por Film Festival Life	Sin Costo	CLASE A																				
María Dolores	CZ	50 (2015)	Documentales	DVD por correo	50-65 Pesos	CLASE A																				

Ejemplo de Ruta Crítica de Programación. Elaborada por la Subdirección de Divulgación e Investigación del Centro de Capacitación Cinematográfica en 2015.

3. In situ

Se tendrán que definir espacios de programación y difusión dentro de las instalaciones del propio acervo; también será necesario efectuar muestras, talleres y ciclos con expertos. Asimismo será necesario asignar una sala específica para este tipo de eventos y proyecciones.

4. Online

Una acción de control muy adecuada para el archivo es programarlo para que se exhiba dentro de festivales en línea y ciclos que permitan la circulación de nuestras colecciones. Se puede informar al espectador en qué fechas podrán consultar las películas desde la comodidad de sus casas. También se pueden organizar los títulos por año o por tema y de esta manera tener ventanas *online* en donde los usuarios puedan interactuar y obtener más información del filme.

5. Préstamos

Como vimos en el capítulo 1, un factor que permitió a los cineclubes convertirse en acervos es que tenían las posibilidades y estaban facultados para hacer el préstamo de los filmes o colecciones entre una institución y otra. Un punto imprescindible del control intelectual es el control de préstamos. Sería formidable que entre la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, por ejemplo, se pudiera organizar de manera conjunta algún ciclo de cine de autor independientemente de quién posea las películas y hacer la programación mediante préstamos.

Podemos esquematizar el Modelo de Gestión propuesto en las siguientes seis acciones:

1. Identificar, recuperar, reunir (objetos y colecciones).
2. Documentar.
3. Conservar.
4. Estudiar.
5. Interpretar y Explicar.
6. Presentar y Exponer.

A la par de esta propuesta se tendría que crear una ley con su respectivo reglamento que permita la restauración y difusión de estos materiales cuando se encuentren en sitios gubernamentales o adheridos a planteles de la federación; también debería aplicar para los archivos y/o colecciones universitarias y privadas. Esta discusión queda abierta.

Realmente si no se están guardando los materiales para que alguien los puede volver a ver o usar, sea que los pueda ver en una pantalla, sea que pueda sacar copias y con ellas armar un discurso distinto de aquel que venía originalmente, no se está preservando. Como hemos dicho, el utilizar las imágenes implica justamente preservarlas.⁴⁶⁸

Hasta aquí la descripción de cada uno de los conceptos de los cuadros en el “Diagrama de la Preservación Fílmica” para explicar cómo funcionaría un “Modelo de Gestión de Colecciones para Archivos Fílmicos”. Esta explicación se consideró fundamental para consolidar el saber y la práctica popular en los acervos en un *corpus* académico que precise y delimite de forma estructural los procesos para no perder de vista las metas deseables en el trabajo como preservador fílmico. Por otra parte este desglose comparte las prácticas que se han venido haciendo en diversos organismos y las unifica para que pueda ser también un modelo de gestión para acervos regionales o futuros acervos a consolidarse.

⁴⁶⁸ Rodolfo Peláez, “Entrevista con Iván Trujillo. El acervo fílmico: preservación de la imagen documental”, *Conservación y Legislación*, pp. 23-24.

3.3 Arqueología Fílmica Mexicana como modelo para un Plan Nitrato en México

Desde el punto de vista tecnológico el cine puede ser descrito como una sucesión de distintos formatos, los cuales se inventan y desarrollan, salen al mercado, compiten con formatos similares y sobreviven o dejan de ser comunes, se vuelven obsoletos, se tiran o por razones azarosas se conservan.⁴⁶⁹ La misión de un preservador fílmico es en esencia la misma que la de un arqueólogo: recolectar esos trozos que unen las señales de la historia para que pueda ser contada.

Preservar la película es conservar el vehículo de datos que contiene su soporte así como los sistemas de proyección y sonido que permitirán viajar por el mismo. Tendríamos que tener la certeza de ver a nuestros archivos fílmicos como colecciones identificadas y catalogadas que nos pueden brindar un horizonte de posibilidades infinitas.

Pero también está la otra parte, los constantes cambios realizados por los fabricantes de los equipos tanto para filmar como para reproducir las películas. Todas las películas que evolucionaron y perecieron están acompañadas de sus aparatos y procedimientos, los cuales son numerosos, poco conocidos y carecen de descripciones públicas; los equipos envejecen con rapidez y no se conservan o se conservan mal. Es debido a todo este contexto que las películas toman rápidamente una dimensión arqueológica.⁴⁷⁰

Si bien la arqueología ha sido considerada como una ciencia auxiliar de la historia, ha cobrado muchísima fuerza en el campo de la antropología pues su ciencia se basa siempre en los restos y vestigios que ha dejado el paso de la humanidad. En este sentido lo que los estudiosos e investigadores en preservación fílmica hacemos es “Arqueología Fílmica”.⁴⁷¹

Ya desde 1973, Fernando del Moral escribía:

La arqueología cinematográfica es una práctica cuya teoría está en proceso para definirse, a partir de sus logros y fracasos, y de las peculiares circunstancias en que se desarrolla en nuestro país. Cuenta a su favor con el trabajo no siempre reconocido, de los escasos especialistas en este campo que, en la medida de los obstáculos y retos enfrentados, han sacado adelante obras

⁴⁶⁹ Jean-Pierre Verscheure, “Synthèse Analytique Du Symposium Researching the Origins: Archival Study of Short-Lived Film Formats (Tokyo, abril 2007)”, *Journal of Film Preservation*, núms. 74-75, 23 octubre de 2007, p.35.

⁴⁷⁰ *Ídem*.

⁴⁷¹ Nila Guiss, “Arqueología fílmica mexicana. La praxis artística sobre los restos del celuloide”, 17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Departamento de Conservación y Restauración, Museo Reina Sofía, Ministerio de Cultura y Deporte, España, 2016, p. 35.

de rescate y preservación del cine; justo es decirlo, gracias también al personal calificado, la infraestructura y la tecnología disponibles en México.⁴⁷²

Es un trabajo extenuante el del arqueólogo fílmico; sin embargo, no hay otra vía más que acompañar a la tenacidad con la experiencia y la pasión para poder realizar y terminar tan ardua tarea de localización, identificación y catalogación de nuestros nitratos, todo en un catálogo único,⁴⁷³ para que posteriormente pueda ser calendarizada su digitalización y programación.

Como hemos visto, no hay una profesionalización formal por lo que los especialistas tienden a ser autodidactas o bien se forman a partir de las enseñanzas de otros preservadores. Por lo anterior, el trabajo del arqueólogo fílmico no es reconocido como tal y no se le valora cual debiera. Aun así, y tras muchas dificultades, estos personajes han sacado adelante proyectos de rescate de las películas más antiguas mexicanas, las que comprenden el periodo desde la llegada del cine a México en 1895 hasta la fecha del inicio del cine formal con la película *Santa* en 1931,⁴⁷⁴ periodo del que se ha perdido más del 90 por ciento de la producción fílmica.

El mismo Fernando del Moral decía en su texto para la revista *Nitrato de Plata* en 1991:

la conservación a la que aspiramos desarrollar debe asumirse en forma más integral en un proceso para restituir un patrimonio cinematográfico(...) que en toda gama de sus bienes, permanece desarticulado desde hace rato.⁴⁷⁵

La arqueología fílmica es relativamente una nueva rama del conocimiento. Si bien en México existen ejemplos de lo que podría ser una Arqueología en el sentido planteado, no se han concentrado propiamente en el formato fílmico si no en el de video. Un ejemplo de ello lo podemos ver en “Ready-Media”, una serie audio-visual con duración de 23 horas. Dicha intervención efectúa una arqueología de los medios y la invención en nuestro país, pero como decimos el formato fílmico no es el centro de su trabajo.⁴⁷⁶

⁴⁷² Fernando del Moral, “Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya”, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷³ *Vid infra*, apartado Catálogo Único.

⁴⁷⁴ Fernando del Moral, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷⁵ Fernando del Moral, “La conservación fílmica para el Museo del Cine en México”, *Nitrato de Plata*, noviembre-diciembre, 1991, p. 43.

⁴⁷⁶ Editado por el Laboratorio Arte Alameda, es un espacio que se inaugura en 2014, está dedicado a la exhibición, documentación e investigación de las prácticas que utilizan y ponen en diálogo la relación entre arte y tecnología en la Ciudad de México. El compendio de *DVDs (Ready)Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* surgió de la invitación a un grupo de curadores, artistas e investigadores a realizar una lectura crítica del archivo reunido durante los diez años de la vida del Laboratorio Arte Alameda. *Cfr.* Laboratorio Arte Alameda, disponible en línea:

http://www.artaalameda.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=232&Itemid=170, consulta 26 de septiembre de 2018.

Un Plan Nitrato basado en el trabajo del arqueólogo fílmico tendría que ser la búsqueda de fósiles y datos que pudieran evidenciar simbolismos en el presente: los lugares de la memoria⁴⁷⁷. En el aspecto simbólico una película se volvería un testamento. Para este tipo de preservador sería necesario explorar el pasado colectivo de hechos, situaciones y circunstancias que ocurrieron en conjunto, como una comunidad⁴⁷⁸. Sobre el aspecto material, se tendrían que dejar en claro las técnicas y procedimientos para la protección del soporte de las películas. Contra la nueva era digital del cine, se tendría que priorizar sus texturas y exponer la relevancia que tienen para la conservación del arte que los materiales contenedores de estas memorias existan en su formato físico. Así, a través de este viaje por los lugares de la memoria y efectuando un análisis desde nuestra posición dentro de un colectivo, a manera de quien efectúa una arqueología de la memoria, podríamos decir que siguiendo un patrón de desarrollo de colecciones con una mirada arqueológica aseguraríamos un buen futuro para nuestro patrimonio fílmico.

Los preservadores fílmicos ante todo somos los caballeros custodios de la memoria colectiva audiovisual y creemos que ejercer la memoria implica muchas cosas: nostalgia, resistencia, refugio, reconocimiento, selección, confrontación, apuesta, etc. Y es que en realidad somos lo que elegimos recordar y lo que hacemos con eso que elegimos. La clave de nuestra propuesta y la razón de llevarla a cabo está en la reflexión. La búsqueda de mapas, maquetas, planos, fotografías, cartografías y paneles visuales y audiovisuales, y el tejer de las redes entre cada uno de estos, empapados en una investigación documental y desarrollando las mejores técnicas de conservación de materiales. Se trata de obsequiarle al espectador un panorama que nosotros ya tenemos claro, aquello que queda ausente porque ya no existe o fue imposible rescatar. Regalar una mirada arqueológica, artística y artesanal que propicie el encuentro íntimo, en “primera persona”, con las historias de vida de los demás, sus luchas, sus logros, con la historia misma del soporte que lo cuenta todo; que además cuenta sobre las instituciones y organizaciones que aparecieron y se fueron, todo lo que nos ayudará a construir con seguridad una segunda identidad pues no es lo que fue, si no lo que es ahora. La reutilización o el reencuentro con el archivo un pedazos de memoria que estaban totalmente distendidos y dispersos y crea horizontes nuevos.

Un ejemplo de lo expuesto lo apreciamos con el trabajo que del Moral ha hecho, pues ha dedicado gran parte de su vida al rastreo de aquello que tienen que contar las imágenes

⁴⁷⁷ *Vid supra* Introducción y apartado I.1

⁴⁷⁸ Silvia Nardi, “Las paredes de la memoria. Recuerdos, registros y reflejos de una sociedad”, *Los lugares de la memoria*, 1. Historia Argentina, Buenos Aires, Madreselva, 2009. p.7.

en movimiento. En los años noventa escribía sobre un rescate realizado sobre las imágenes de Eustasio Montoya:

Las imágenes filmadas por Eustasio Montoya pertenecen a la arqueología cinematográfica y han sobrevivido como muchas ruinas antiguas, fragmentadas como partes de una estatua a la que le faltaran los brazos o la cabeza. Estas imágenes han resentido así la huella del tiempo, pero lo que ha quedado de ellas sirve para descubrir testimonios inéditos en la vida social, política y cultural, en el tiempo, latente de sus circunstancias animadas por el cine.⁴⁷⁹

Parece que el contexto que describe del Moral se hubiera detenido en el tiempo, pues desde esa década a nuestros días apenas se ha desarrollado más teoría sobre la arqueología fílmica a nivel académico, exceptuando en la *praxis* y muy poco de forma sostenida y seria. Por este motivo, nos toca sentar un precedente para las generaciones futuras que quizás no vuelvan a saber de cine en sus formatos originales como 70mm, 35mm, 28mm, 16mm, 9,5mm, 8mm, S8mm, entre otros.

A partir de lo anteriormente expuesto, tenemos dos aristas importantes para que la preservación fílmica sea posible en toda su amplitud. Por un lado, la práctica de la arqueología fílmica que hemos descrito brevemente en el texto inmediato superior y por el otro la implementación del modelo de desarrollo de colecciones aplicado al archivo. Ambas balanzas son necesarias para la confrontación con las huellas del pasado y prácticas trascendentales en la construcción de identidad tanto personal como colectiva. Llegan a ser tan importantes que nos brindan cimientos incluso para trazar un futuro más prometedor.

En la década de los noventa, tras varios acontecimientos y también acompañado de un boom de quejas de los cineastas encabezado por Martin Scorsese se hizo más que evidente que era necesario transferir todas las colecciones de nitrato a copias de seguridad en poliéster.⁴⁸⁰

Scorsese, el director de cine, estimó que el 80% de las películas de cine mudo están perdidas.⁴⁸¹ Su preocupación fue tan real que en 1990 fundó con otros directores *The Film Foundation*.⁴⁸² La organización ha trabajado de la mano con los grandes estudios para restaurar más de 750 películas, que son accesibles al público a través de la programación en festivales, museos e instituciones educativas de todo el mundo. La fundación lleva a cabo también “El World Cinema Project” que apoya a la restauración de películas de otros países, cuya meta es compartir la diversidad del cine mundial y hasta ahora ha restaurado 28 películas de 20 países diferentes. Cuenta también con un catálogo educativo gratuito *The*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸⁰ *Cfr.* Anthony Slide, “Capítulo 2”, en *Nitrate Won't Wait*, *op. cit.* y Frick, *op. cit.*

⁴⁸¹ *Cfr.* Martin Scorsese, “Prefacio”, en Paolo Cherchi, *op. cit.*

⁴⁸² *Cfr.* *The Film Foundation*, disponible en línea en <http://www.film-foundation.org/>, consulta el 15 de julio de 2016.

Story of Movies, con el que ha enseñado a más de 10 millones de jóvenes sobre el lenguaje y la historia de la película.

En 1991 el gobierno francés destinó 26 millones de francos para salvaguardar los 20 millones de metros de película en celulosa de nitrato de plata que de no ser copiados desaparecerían antes de 15 años. El presupuesto de ese año fue 52% más que el presupuesto destinado para 1990 y cubrió un total de 250,000 bobinas. Con este objetivo, se cuadruplicó el ritmo anual de restauración.⁴⁸³

Este proyecto monumental fue el primero de su especie en considerarse como Plan Nitrato, se presentó por primera vez al *Centre National de la Cinématographie (CNC)*⁴⁸⁴ de Francia para mejorar la situación de los archivos de Bois-d'Arcy. La idea era, y sigue siendo hoy en día, transferir y restaurar cada año más de un millón de metros de nitratos originales que no han sido restauradas por sus propietarios o son "películas huérfanas".

El Plan incluye también el escalón jurídico. Cada película restaurada por el CNC debe tener su contrato de acuerdos pertinentes con el titular de los derechos. Entre otras puntos de carácter legal el documento especifica: el costo de la restauración, las condiciones de reembolso establecidas por el propietario, cómo y bajo qué condiciones la película restaurada puede ser mostrada por el CNC y el tipo de acceso proporcionado al titular de los derechos.

Este Plan Nitrato se ha contagiado y ha fomentado la cooperación internacional entre cinematecas extranjeras, dando lugar a resultados inesperados en relación con el redescubrimiento de películas antiguas. El plan de Bois-d'Arcy incluso ayudó a películas extranjeras depositadas en otras colecciones, o, a la inversa, a repatriar películas francesas o a encontrarlas en el extranjero. En cada caso, esto ha dado lugar a una conservación o restauración de dichos filmes.

A partir de este modelo, la UNESCO tendría que plantearse de forma concreta cual sería la estructura para dar el apoyo para la digitalización a otros países en América, Asia y África. Un proyecto cuyo principal objetivo sea impulsar el entrenamiento de personal

⁴⁸³ "Francia acelera la restauración de películas de principios de siglo. El proyecto obliga a aumentar el presupuesto en el 52%", *El País*, 3 agosto de 1990, París, disponible en línea: http://elpais.com/diario/1990/08/03/cultura/649634405_850215.html, 25 de noviembre de 2016.

⁴⁸⁴ *Cfr.* misión del Centre National de la Cinématographie (CNC), disponible en línea: <http://www.cnc.fr/web/fr/proteger>, consulta 26 de noviembre de 2016.

especializado que pueda trabajar en los archivos fílmicos, además de promover y apoyar los siguientes objetivos:⁴⁸⁵

1. Basándose en las experiencias obtenidas en las publicaciones de NGO's⁴⁸⁶, la UNESCO preparará un folleto sobre *Tareas y Funciones de Archivos de Imágenes en Movimiento*.
2. Se organizarán y/o apoyarán cursos con el objetivo de entrenamiento básico y avanzado de personal para archivos.
3. Deberá hacerse lo posible por organizar cursos de entrenamiento básico y avanzado en ciertas regiones de América Latina, Asia y África, de tal forma que las peculiaridades geográficas, étnicas y sociales.

Las implementaciones del Plan Nitrato Francés han dado lugar a muchos desarrollos. Entre ellos la gratificación de tener una confianza renovada en el futuro de los archivos, hasta entonces exclusivamente asociados a la tarea desesperada de cuidar la descomposición del nitrato. Para el décimo año del Plan de Nitrato francés un total de más de 9,600 títulos ya habían sido copiados a película de poliéster. La base de datos se efectuó ordenando las películas cronológicamente, por casas productoras y por temas. Ésta es continuamente actualizada y monitorizada seriamente por todo el equipo. También se comparte entre las tres instituciones nacionales, los Archives du Film du CNC, la Cinemateca Francesa y la Cinemateca de Toulouse.

En el primer año del Plan se le dio prioridad a los largometrajes. Durante los años anteriores al centenario del cine se le dio prioridad a las colecciones raras de cine temprano, como las obras de Emile Reynaud, Lumière, D'Alcy, Marey, Domeny, Edison, etc. A los primeros cortometrajes de Pathé y Gaumont se les dio su turno, así como a publicaciones seriadas. Con el tiempo vamos a ser capaces de visualizar los documentales cortos, tesoros recién descubiertos que rara vez aparecen en los catálogos documentales.

Por otra parte, en el 2000, el laboratorio del archivo de la CNC adquirió equipo para transferir películas a formato digital y mejorar el trabajo de restauración. También se inició el nuevo sistema de catalogación que es accesible por internet a través de un sitio que

⁴⁸⁵ Ibid, p. 36.

⁴⁸⁶ Non-Governmental Organization (Organización no Gubernamental). Comprende a las Asociaciones Civiles y Fundaciones sin fines de lucro que luchan para promover el desarrollo social y tienen causas o razones de ser específicas, disponible en línea: www.ngo.org/ngoinfo/define.html, consulta el 14 de junio de 2016.

contiene también documentación sobre las películas y una lista de exhibiciones. Estos dos proyectos coordinados darán origen a un nuevo sistema de investigación filmica.⁴⁸⁷

Hemos descrito este plan porque creemos que es un buen antecedente para empezar con el Plan Nitrato Mexicano. Quizás pudiéramos también involucrar a *The Film Foundation*, a la FIAF, a IBERMEDIA y a otras fundaciones y Asociaciones Civiles que formen un bloque fuerte para que el Plan sea sólido y visto como una ventaja para los administradores que pueden tomar la decisión de llevarlo a cabo dentro del gobierno mexicano.

La programación de los títulos restaurados es de particular importancia.⁴⁸⁸ Si permitimos la acelerada destrucción que se está dando en los soportes cinematográficos, faltaríamos al cumplimiento de nuestras obligaciones para con las generaciones futuras.⁴⁸⁹ Continuando con el mismo ejemplo, en cuanto a la promoción y difusión del patrimonio filmico, también en Francia, en el año de 1992, fue organizado en París un festival internacional sobre las películas restauradas, llamado CinéMémoire. Por otra parte, entre 1993 y 1996, se efectuó un catálogo definitivo de las películas realizadas por los hermanos Lumière entre 1895 y 1905, con el objeto de ubicarlas y restaurarlas. Como resultado, las películas restauradas fueron vendidas en alrededor de 100 países y pasadas por televisión; además, fue realizado un coloquio en Lyon, 31 países recibieron películas Lumière que habían sido rodadas en ellos y fue impulsada la investigación científica.⁴⁹⁰

Es claro que la conservación de imágenes en movimiento no constituye un fin en sí mismo. Los estudiantes de historia, investigadores, actores, escritores, productores y grupos especiales como cine-clubes, son algunos de los interesados en los filmes que también pueden formar un frente muy grande para que este Plan en México se lleve a cabo. Un acto trascendental es comunicarlo, hacerlo viral, socializar la importancia de que sea implementado cuanto antes.

Por otra parte, si tomamos como ejemplo *The Film Foundation*, nos damos cuenta que sociabilizar la problemática e involucrar tanto a las casas productoras como a miembros de la sociedad civil en el tema puede generar resultados en el trabajo conjunto para conservar, restaurar y digitalizar las películas de nitrato.

⁴⁸⁷ Cfr. Michelle Aubert, "Les Archives Audiovisuelles, Journées D'études, ADEDA78 (15 de marzo de 2007)", *Journal of Film Preservation*, núm. 74-75, 23 de octubre de 2007, p. 94.

⁴⁸⁸ Cfr. *Declaración de la FIAF sobre Buen Uso y Acceso a las Colecciones*, Journal FIAF, p. 7.

⁴⁸⁹ Federación Internacional de Archivos de Filmes en Cineteca Nacional, México 1974, p.14.

⁴⁹⁰ Aubert, *op. cit.*, p. 93.

Hasta ahora se ha tratado de esfuerzos aislados que intentan concienciar sobre la importancia de preservar nuestros filmes y sobre todo influenciar para generar soluciones que propicien los cambios necesarios para una correcta preservación de estos materiales. En ausencia de una ideología vertebrada y dada la extrema precariedad de los proyectos o modelos de desarrollo (que no suelen ser más que justificaciones *a posteriori* del curso que sigue la acumulación capitalista),⁴⁹¹ la legitimidad del sistema político mexicano tiene que encontrar su desarrollo en la academia así como sus recomendaciones para lograr un Plan concreto. Es preciso establecer una relación de necesaria correspondencia entre las peculiaridades del tema que nos atañe, la ciudadanía en general y los lugares claves en donde se toman decisiones en el gobierno. Así, la definición del Plan Nitrato Mexicano tendría que convertirse en una necesidad política de primer orden, que contribuya a sentar las bases de una unidad nacional e identidad mexicana respaldada por una soberanía de los bienes patrimoniales del Estado mexicano.

“Una reseña rigurosa y precisa de la historia del cine exige que veamos y escuchemos las películas en sus formas originales”⁴⁹². El objetivo fundamental del Plan Nitrato es estimular el análisis de los factores que circunscriben los derechos patrimoniales en México y el deseo por ser partícipes en la custodia de los propios bienes patrimoniales fílmicos, tanto en su parte tangible como en la intangible. Además, se tendría que exponer la necesidad de establecer redes y relaciones entre todos los participantes, para recuperar los filmes en mal estado.

También es necesario tomar en cuenta que la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y otros acervos, son depósitos legales para imágenes en movimiento, similar a los depósitos legales de libros, a través de los cuales todos aquellos trabajos que deben coleccionarse pueden estar de manera legal a disponibilidad de un archivo y sobre todo del usuario.⁴⁹³ Por esta razón se deben tomar medidas legales adecuadas a nivel nacional. Tenemos que nutrir nuestros archivos con todos los materiales fílmicos que se encuentran huérfanos⁴⁹⁴ para hacer una labor de preservación desde la raíz.

⁴⁹¹ Roger Bartra, *Melancolía y metamorfosis del mexicano*. Estudios, filosofía-historia-letras, ITAM, México, Verano 1987, pp. 23-31, disponible en línea:

<http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/009/009.pdf>, consulta 5 de febrero de 2019.

⁴⁹² Verscheure, *op. cit.* p. 36.

⁴⁹³ *Cfr.* Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL No. 1*, 2a. época, Filmoteca de la UNAM, febrero de 1980.

⁴⁹⁴ Una película huérfana es una obra de arte cinematográfica que ha sido abandonada por su productor o por el titular de los derechos de autor, o una película que ha sufrido cualquier tipo de abandono. *Cfr.* The Orphan Film Symposium, “What is an orphan film?”, disponible en línea:

<http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>, consulta 27 de agosto de 2016.

Un Plan nitrato debe generar una mayor eficiencia. A partir del modelo de Gestión de Colecciones para Archivos Fílmicos planteado, tendríamos que lograr una mayor operatividad entre todo el personal, con el fin de mover, estabilizar y catalogar todas las latas que contengan nitrato, incluso hasta pudieran descubrirse películas desconocidas, raras y olvidadas por restaurar; incluso películas que pudieran ser de gran interés o hasta generar una cooperación de inversión con gobiernos extranjeros.

A manera de arqueólogos y con los antecedentes planteados, tenemos que comenzar por plantearnos una serie de preguntas para poder empezar a efectuar el Modelo de Plan Nitrato para salvaguardar los filmes mexicanos. A continuación se enlista un plan con preguntas a responder para iniciar con esta ardua tarea:

3.4 Propuesta de acciones para comenzar un Plan Nitrato en México

El objetivo es lograr que todo rollo de nitrato de celulosa se encuentre copiado en poliéster, a su vez digitalizado y puesto en una base de datos en línea para su consulta y gestión.

Plazos y Acciones

-Corto Plazo

1. Conformar un Equipo Multidisciplinario de Investigadores

Éste tendrá que ser un equipo de especialistas multidisciplinario que goce de amplio criterio para la evaluación y toma de decisiones. Por ello es necesario que sean personajes que cuenten con amplísima experiencia en el tema. Ellos tendrían que desarrollar los planteamientos que se proponen a corto plazo, los instrumentos de evaluación, así como las listas, bases de datos, catálogos y manuales con todo el apoyo de las instituciones. Sería necesario firmar un convenio en el cual los organismos se comprometan a compartir la información que los especialistas requieran así como brindar toda la cooperación en caso de que este equipo multidisciplinario requiera ocupar tiempo de los empleados de las instituciones o recursos técnicos o materiales para poder concretar su labor.

Es recomendable que el equipo multidisciplinario se encuentre conformado también por miembros que ya se encuentran laborando al interior de las instituciones para que pueda ocurrir una mayor cohesión y avance en todas las tareas.

Por otra parte, recordemos que muchas películas hoy en día se encuentran dentro del *stock* de particulares por lo que es indispensable invitar a estos organismos a participar en el plan de acción.

2. Evaluación

Para empezar, tenemos que partir de las responsabilidades que los organismos de nuestro país que ya están adheridos a la FIAF adquirieron al hacerlo, y de esta manera, una vez que esclarezcamos puntualmente las obligaciones, podemos generar mecanismos del modelo de Gestión de Desarrollo de Colecciones propuesto para cumplirlas.

El interés común de todos los afiliados quedó plasmado en el Código de Ética de la FIAF: es preservar el patrimonio cinematográfico mundial y garantizar a las generaciones futuras su accesibilidad, de acuerdo con las normas de archivo más idóneas.

En consecuencia, tenemos que generar los mecanismos de evaluación para saber si nuestras instituciones afiliadas a la FIAF:

- consideran que mantener la práctica de la proyección de películas en salas de cine es una obligación fundamental para la conservación del patrimonio cultural de una nación;
- desempeñan un papel fundamental en la transmisión del conocimiento del cine de generación en generación, a través de sus esfuerzos de preservación, sus programas educativos y sus publicaciones especializadas;
- tienen intereses comunes con los productores, distribuidores y propietarios de derechos de películas pasadas, presentes y futuras de todo el mundo;
- se comprometen a respetar los derechos de la propiedad intelectual nacionales e internacionales.⁴⁹⁵

3. Alianzas

Para que el Plan pueda llevarse a buen término es necesario que aparezca la figura de Gestor Cultural, para realizar un esquema financiero además de un esquema que enuncie a todas las instituciones y organismos privados, particulares y gubernamentales involucrados. Dichos esquemas tendrían que explicar tareas y acciones específicas de cada una de las partes así como sus respectivas aportaciones en efectivo o en especie como contribución a la tarea común.

Es indispensable pensar de manera global para adherir fuerzas por todos los frentes, desde fundaciones y asociaciones civiles, organismos internacionales, organismos gubernamentales, especialistas e interesados particulares, coleccionistas, fanáticos, empresas, gestores y preservadores fílmicos.

⁴⁹⁵ *Cfr.* Recomendación sobre la Protección, en el Ámbito Nacional, del Patrimonio Cultural y Natural, Instrumentos Normativos, UNESCO, 16 de noviembre de 1972, disponible en línea: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13087&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consulta 15 de enero de 2017.

4. Identificación

Preguntas:

- 1) ¿Qué formatos nitrato han existido en México y aún existen?
- 2) ¿Qué nitratos han sido copiados a acetato y cuales a poliéster?
- 3) ¿Cuáles son los nitratos desaparecidos?
- 2) ¿Cuáles son los equipos y los sistemas con los que hemos contado y contamos hoy en día?
- 3) ¿Cómo eran originariamente dichas películas, equipos y sistemas, y cómo se preservan y restauran?
- 4) ¿Cuáles de las dificultades actuales relacionadas con la preservación que deberemos dejar a las generaciones futuras y cuáles es nuestro deber resolver?

5. Localización

Es indispensable hacer una evaluación por título para identificar las películas huérfanas dentro y fuera de nuestros archivos. Para ello tendríamos que hacer una lista que enuncie junto con el título a la casa productora y realizar la investigación de la trayectoria de dicha productora, es decir, informarnos sobre el paradero, la constitución o desintegración de la casa productora y sus materiales.

Las películas, producidas por las organizaciones fílmicas y televisivas, por lo general se encuentran en compañías distribuidoras, laboratorios, colecciones privadas o archivos fílmicos del extranjero, como por ejemplo la colección de Agrasánchez de la cual comentamos en el primer capítulo o las películas que se han digitalizado para ser vistas por servicio de televisión de paga. A menudo, también puede hallárselas en museos, bibliotecas y en otro tipo de instituciones; también con los propietarios de cines viejos o antiguos distribuidores, además de en las tiendas de antigüedades y tianguis de viejo, los cuales suelen ofrecer películas de venta al público. Tenemos que echar a volar nuestra imaginación para citar todos los lugares en donde pudiéramos encontrar películas de nitrato.

Debemos efectuar la localización por todas partes de la república mexicana así como en el extranjero.

-Mediano Plazo

6. Capacitación

El equipo formado al inicio del Plan estaría compuesto de un número reducido de personas, por lo tanto para comenzar la parte operativa es necesario brindar las herramientas técnicas y teóricas necesarias para que más miembros se adhieran mediante la organización de talleres y diplomados.

El equipo multidisciplinario base debería organizar su horario para impartir las clases sin descuidar que el funcionamiento del amplio espectro del Plan siga avanzando. Por lo que la planeación de estos talleres y diplomados tendría que ocurrir desde el comienzo del proyecto así como la convocatoria se efectuaría desde el inicio para que ocurra una adecuada selección de los nuevos miembros.

Los nuevos integrantes tendrían que reunir las características específicas de conocimiento y manejo de materiales filmicos indispensables así como una teoría abundante en formatos análogos cinematográficos.

7. Acopio

Con una ruta crítica basada en nuestro análisis inicial de identificación y localización de los materiales se comienza a dar movimiento a las películas de nitrato para atraerlas a nuestros centros de acopio, que tendrían que ser espacios adecuados para conservación. Estos lugares se tendrán que definir desde la firma de los convenios interinstitucionales en la primera fase de nuestro plan.

Los traslados ocurrirían mediante donaciones, compras, depósitos y por medio de acuerdos particulares entre el archivo y el propietario; además de intercambios con otros archivos.

Es importante hacer una adecuada difusión del proyecto para que llegue hasta oídos de archivos comunitarios y particulares en donde puedan encontrarse materiales no previstos.

8. Manejo de colecciones

Todas las colecciones y materiales huérfanos que se integran a nuestro archivo tendrían que seguir el planteamiento que hacemos en la sección sobre *Gestión para el Desarrollo de Colecciones Fílmicas*. Lo anterior tiene la finalidad de garantizar un control físico e intelectual de las películas, lo que prevendrá riesgos y pérdidas. Concretamente, un adecuado ingreso e inventario culmina en una preservación exitosa.

9. Aseo

Todos los materiales ingresados deberían de pasar por un control de acuerdo a lo señalado en la segunda sección de este capítulo. De esta manera estaríamos estabilizando los materiales y separándolos de acuerdo con sus características, lo cual impide contagios y es en sí mismo la primera etapa de conservación.

-Largo plazo

10. Catálogo Único

Una de las mejores formas de preservar y dar acceso a nuestro acervo es haciendo un catálogo único que contenga los mismos rubros a etiquetar y llenar, en todas las instancias que poseen archivo fílmico. De esta manera la comunicación entre organismos, conservadores de la imagen y público en general fluye y se consultan las copias adecuadas en los lugares adecuados. Esto debe complementarse con un cronograma de restauración.

En el 2012, se forma un Comité Interinstitucional de Catalogación Fílmica y Audiovisual⁴⁹⁶ integrado por diversos acervos del país entre los cuales podemos mencionar al Archivo General de la Nación, el acervo del Centro de Capacitación Cinematográfica, la Cineteca Nacional, la Cineteca de Nuevo León, los Estudios Churubusco, la Fílmoteca Michoacana, la Fílmoteca de la UNAM, la Fonoteca Nacional y el acervo del IMCINE. Esta organización se aboca a un esfuerzo cuyo único precedente en México en cuestiones de

⁴⁹⁶ Cfr. “Comité Interinstitucional de Catalogación Fílmica y Audiovisual”, disponible en línea en: <http://catalogacionmx.blogspot.mx/>, consultado el 30 de mayo de 2013.

catalogación se hizo en 1998 cuando Iván Trujillo, a cargo de la Filmoteca de la UNAM traduce al español las *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos*.⁴⁹⁷

El comité, coordinado por la Dra. Itzia Fernández,⁴⁹⁸ sostuvo una mesa redonda y arribó a conclusiones relevantes para nuestra reflexión, por ejemplo que es indispensable contar con una Norma Mexicana de Catalogación que incorpore a los archivos fílmicos. La actual norma de archivos fonográficos es una de las mejores realizadas. Gerardo Ortiz,⁴⁹⁹ a partir de una serie de estudios críticos de la *Norma*, escribió un texto al respecto, en él resume que no existen consensos y menos para archivos audiovisuales. Propone que el inicio de la labor es lograr consensos políticos en el marco de una normatividad internacional. Plantea que las necesidades de recursos humanos pueden empezar con estudiantes de licenciatura, maestría y doctorado que se encuentren elaborando tesis con esta temática y trabajar con software libre de catalogación.

Ángel Martínez, por su parte, advirtió que se tienen que unificar criterios, para no duplicar trabajo. Lo cierto es que en las normas establecidas por la Secretaría de Economía: CONTENDOC (Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación) no hay expertos en materia audiovisual. Éstas son dos de las problemáticas principales para iniciar el catálogo único: unificar una norma de catalogación para los archivos audiovisuales, en específico los fílmicos, y la insuficiencia de recursos humanos para aplicarla.

El comité logró realizar un coloquio oficial a mediados de 2012 para tratar estos asuntos y dar respuesta a las siguientes preguntas ¿por qué la Filmoteca Española cobra por catalogar, si ya está cubierto ese gasto vía Ibermedia? Se puede compartir información en plataformas iberoamericanas, ¿por qué se preocupa Ibermedia por Iberoamérica? Latinoamérica tiene necesidades específicas de catalogación, en primer lugar es necesario hacer acuerdos nivel México.

Gracias a la colaboración de los miembros del comité se efectuó un cuestionario demográfico y estadístico de “Catalogación Cinematográfica y Audiovisual”, con el fin de sondear el estado actual de nuestros acervos, dicho cuestionario lo incluimos en “ANEXOS” con la finalidad de su entera revisión y consulta.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ Cfr. Harriet W. Harrison, *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos*. Comisión de Catalogación de la FIAF. Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Traducción al español por Jorge Arellano Trejo. Filmoteca de la UNAM. Distrito Federal, México, 1998.

⁴⁹⁸ Doctora en Estudios de Cine y del Audiovisual en la Universidad Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Ha catalogado colecciones en Cineteca Nacional y Filmoteca UNAM. Consulta en línea en <http://mx.linkedin.com/pub/itzia-fern%C3%A1ndez/18/1b6/937>, 30 mayo de 2013.

⁴⁹⁹ *Vid supra*, *Dispositio* capítulo 1, nota al pie op cit. p. 49

⁵⁰⁰ *Vid Infra*. ANEXOS.

11. Transferencia

El equipo especializado tendría que priorizar la lista de los materiales a transferir. Para esta etapa sería ya indispensable contar con un equipo multidisciplinario ampliado que permita efectuar las tareas de manera más rápida y continuada. Además es necesario hacer una recomendación de las técnicas a emplear para la transferencia, ya sea por copiado directo o mediante un escaneo digital para su posterior reimpresión.

Una vez que los nitratos se hayan terminado de transferir se tendrá que comenzar con la lista de materiales en acetato cuyos originales fueron soportes en nitrato pero que por decisiones prematuras fueron transferidos a película de acetato en décadas anteriores y cuyo nitrato se ha eliminado o perdido para siempre. Estas películas de acetato tendrán que ser transferidas a poliéster.

Como hemos comentado en el capítulo 2, en muchas ocasiones el material de acetato tiene menor tiempo de vida que el de nitrato o bien presenta el síndrome de vinagre muy rápidamente. Por este motivo es necesario que la lista de Plan Nitrato incluya también estos materiales para que estén a salvo en el material poliéster.

12. Digitalización

Entre las recomendaciones de transferencia que el equipo de especialistas debería hacer se encuentra la digitalización, por ejemplo si es en escáner húmedo o normal ya que algunos materiales se encontrarán en estado deplorable por lo que no podrán copiarse de manera inmediata a soporte poliéster sino es mediante una reimpresión que provenga de la digitalización previa.

Se debería considerar la digitalización superior disponible, es decir a una resolución de 2K, 4K u 8K. Entre mayor sea la calidad de la digitalización se estarían respetando la mayor cantidad posible de propiedades del filme lo que nos acercaría a hacer una preservación adecuada.

13. Restauración

La lista de materiales a restaurar dependerá de la urgencia así como de la importancia de los títulos. Todas las restauraciones tendrían que ser de manera física al intervenir, las muescas rotas, los desprendimientos, la defragmentación del material o el deterioro o retiro accidental de Mylar. Sin embargo, será más corta la lista, pero no por ello será pequeña, de los materiales que se decidan restaurar con procesos digitales.

A esta etapa del proceso tendrían que integrarse especialistas de la restauración en diversos laboratorios digitales, los cuales atenderían y responderían al cronograma de entregas planteado.

14. Acceso

La programación y las bases de datos de nuestro catálogo único serían un logro por el cual sentirnos orgullosos y la meta que reflejaría que se ha efectuado la preservación de nuestro patrimonio cinematográfico en nitrato. Posteriormente tendríamos que replicar los esfuerzos para poder hacer un Plan Acetato con nuestras películas. Implementar en su conjunto un Plan de Preservación del Patrimonio Fílmico Mexicano.

CONCLUSIONES

En México tenemos un dicho que versa de la siguiente manera: “muerto el niño, se tapa el pozo”. Ya sería una gran ganancia si la situación fuera la expuesta en el refrán; sin embargo nuestra situación es aún peor en lo que se refiere a las lamentables condiciones de preservación de nuestro patrimonio que permitieron un incendio como el de 1982. Desafortunadamente ni siquiera es ésta nuestra situación; si tuviéramos que aplicar el dicho a lo que hoy en día ocurre con el patrimonio fílmico de México, éste quedaría de la siguiente manera: “muerto el niño, se medio tapa el pozo”. Con ello señalamos que no hay plena conciencia de que toda la memoria fílmica anterior a los años cincuenta todavía se encuentra reunida en un solo lugar, y sin las condiciones adecuadas de almacenamiento. Se supone que la capacidad de análisis y autocrítica del pasado siempre ha jugado un papel muy importante en las decisiones del presente, no es el caso en nuestro país, no sucedió en el caso de la Cineteca, no hubo una toma de responsabilidad por el incendio de 1982, como no la hay hoy en día para otorgar las condiciones necesarias que impidan o reduzcan al máximo las probabilidades de que estos incidentes vuelvan a ocurrir.

Si bien con seis años de investigación, derrotas y batallas se logró este documento que aborda muchas aristas de un tema demasiado complejo, queda un amplio camino por trazar, mucho del cual tendría que verse reflejado en hechos tanto en el ámbito jurídico como de preservación. El esfuerzo realizado pretende dar al lector un resumen del sinnúmero de variables que intervienen y han intervenido en la conformación de nuestros archivos fílmicos nacionales. Con la información planteada se puede esbozar una idea de por qué es tan difícil poder consolidar un plan común de preservación. Sin embargo, no quisimos quedarnos en la crítica, por eso dedicamos un capítulo entero a proponer acciones con las cuales podríamos comenzar la valorización de nuestro patrimonio fílmico nacional.

También se han abordado los conocimientos básicos necesarios en el ámbito de la preservación fílmica, su digitalización y restauración. Es una información somera si la comparamos con los tratados que Alfonso del Amo ha realizado, pero la finalidad es que cualquier lector pueda entender por qué es tanta la urgencia de estabilizar el deterioro de los filmes y que para lograrlo se deberá realizar una amplia lista de acciones que tendrán que ser provistas por el personal capacitado, el equipo y el lugar adecuado.

Creemos que este documento, tiene que ser difundido sobre todo en los ámbitos jurídicos, judiciales y políticos, para que llegue a ser del conocimiento de las personas que ocupan cargos importantes en la toma de decisiones sobre derechos de autor aplicados a los archivos fílmicos, el rapto o robo de copias o ejemplares, el uso de los mismos sin citar a los autores o propietarios, entre otros asuntos que se abordan en este escrito. Sobre todo para que se comprenda a cabalidad el fenómeno y se pueda poner especial atención en implementar un Plan de Preservación del Patrimonio Fílmico Mexicano, y que éste pueda ser operativo de acuerdo con las recomendaciones que damos, como por ejemplo, comenzar por el Plan Nitrato e involucrar a terceras partes para que puedan ayudar con el gasto que esto representa.

La clave está en el desarrollo sostenible de México, pues como hemos argumentado, el futuro se encuentra en la sociedad de la información. El control de información es ampliamente capitalizable para el gobierno de cualquier país y más si la información de la que se trata es abundante e importante para sus ciudadanos. Quizás el primer problema a resolver sería la Gestión de Desarrollo de Colecciones Fílmicas, para así saber qué es lo que tenemos en nuestros archivos desorganizados, pues aunque no podemos brindar un porcentaje puntual de la cantidad de latas que se encuentran mal catalogadas o medianamente catalogadas en los acervos, sí sabemos que esto ocurre con mucha frecuencia gracias a una gran cantidad de testimonios brindados y de los cuales hemos dado algunos ejemplos.

Las economías naranjas⁵⁰¹ son el futuro de la humanidad, ésa que pretende crecer en sustentabilidad. Hemos dado el ejemplo francés de Plan Nitrato porque este país hoy en día es uno de los que más se beneficia económicamente de las industrias culturales.⁵⁰² Creemos fielmente que si México tomara este ejemplo y analizara con detenimiento la prospectiva del significado de tener un catálogo completo de las películas mexicanas en línea desde sus albores hasta nuestros días, el cual se pudiera usar para muchos fines, entre ellos el uso y consulta para stock comercial y académico, podríamos ver reflejado, de manera impresionante, el crecimiento que nuestro patrimonio fílmico nos legaría en el ámbito económico, intelectual y político, entre otros.

Gran parte de este documento escrito fue planteado desde un riguroso ámbito académico. Sin embargo, hay mucha pasión detrás de él. El documental *Dispositio* que lo

⁵⁰¹ Vid. Felipe Buitrago Restrepo e Iván Duque Márquez, *La Economía Naranja. Una oportunidad Infinita*, BID/Aguilar, Latin America, 2013.

⁵⁰² Vid. Néstor García Canclini y Ernesto Piedras, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, FLACSO/Siglo XXI Editores, segunda edición, México, 2008.

acompaña, aunque tiene mucha información pues parte de un coral de voces de los expertos, es hondamente emotivo. La finalidad es llegar a uno de los principales objetivos planteados: que las personas se identifiquen con la problemática desde su raíz, en sus recuerdos personales, sus archivos familiares, la importancia de conservarlos para evocarlos y tener un acompañamiento de su pasado que les permita no repetir historias y tomar mejores decisiones en el futuro. Si logran percibir por qué el legado que se plasma en las imágenes en movimiento es trascendental para entender cómo viven su presente y su proyección para el futuro, podrán adherirse a una preocupación sincera por la preservación de los archivos colectivos, por la preservación del patrimonio fílmico mexicano.

La educación también es un elemento clave para poder corregir los errores cometidos, ¿cómo vamos a saber que hemos realizado una pésima actuación ante nuestras adhesiones a la salvaguarda del patrimonio audiovisual en la UNESCO, si no tenemos la información de las acciones correctas que debemos realizar? Son pocas las autoridades mexicanas que conocen la materia en cuestión y por lo tanto no dimensionan la importancia de darle seguimiento a las condiciones de nuestro patrimonio cinematográfico. Mucho orgullo hay con que México sea competitivo a nivel mundial y en este tema nos estamos quedando muy atrás.

Algo que se quedó en el tintero es lo que a *copyleft* y *creative commons*⁵⁰³ se refiere. Es importante que nuevos trabajos surjan al respecto para esclarecer los límites y permisiones que pueden brindar estas licencias. Tocamos este punto ya que es de la forma que se ha decidido firmar el documental *Dispositio*, pues a pesar de estos cinco años de búsqueda e investigación hay muchas temáticas sobre la cuestión de derechos que no han quedado claras y no se han podido resolver. La decisión radica en que es de mayor importancia difundir estas imágenes en movimiento nunca antes vistas y sobre todo la problemática que gira en torno a su conservación: hacer del conocimiento de todos los mexicanos sobre lo que le está ocurriendo a nuestro patrimonio fílmico; el apearse a la jurisdicción de los derechos, la cual, además, es muy imprecisa, retrasando la exhibición del documental por un lustro más o quizás una década, o hasta impidiendo tal vez que *Dispositio* jamás pueda ser exhibido.

Dispositio es el ejemplo vivo de hasta dónde no se pueden llegar a utilizar nuestros archivos fílmicos digitales con eficacia. Este escrito explica el porqué.

⁵⁰³ Cfr. Para esclarecer el amplio significado de las licencias de *Creative Commons* recomendamos visitar la página web oficial, disponible en: <https://creativecommons.org/>.

Bibliografía

- Agrasánchez, Rogelio Jr., "Elena Sánchez Valenzuela, pionera de los archivos fílmicos en México", *Revisiting Mexican Film. Agrasánchez Film Archive*. Disponible en: <http://www.mexfilmarchive.com/documents/>.
- American Dominios, "Preguntas Frecuentes FAQ", *American Dominios*, disponible en: <https://americandominios.com/conta/knowledgebase/318/Que-quiere-decir-cuando-dice-gigabytes-megabytes-o-GB-y-MB.html>, consultado el 5 de febrero de 2019.
- Amo, Alfonso del, *Clasificar para preservar*, Cineteca Nacional-Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, España, 2006.
- Amo, Alfonso del, *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, Ministerio de Educación y Cultura, Filmoteca Española, noviembre, España, 2007, disponible en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/documentos/inspeccion-tecnica-de-materiales/Inspeccion_tecnica_new.pdf, consultado el 12 de noviembre de 2014,
- Arévalo, Javier Marcos, "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales", *Gazeta de Antropología*, 26 (1), 2010, disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html, consultado el 29 de agosto de 2013.
- Arijón, Daniel, *Gramática del lenguaje audiovisual*, Andoain-San Sebastián, España, Escuela de Cine y Video, 1988.
- Arroyo, Claudia, Ramey, James y Schuessler, Michael (eds.), *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Aumont, Jackes y Marie, Michael, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, 2006.
- Aubert, Michelle, "Les archives audiovisuelles, Journées D'études, ADEDA78, 15 de marzo de 2007", *Journal of Film Preservation*, núm. 74-75, noviembre de 2007.
- AVACAB Audiovisuales, "¿Qué son 720, 1080, 2K ó 4K?, además de números?", *Avaca Blog*, sección Artículos técnicos, 12 de abril de 2013, disponible en: <http://avacablog.avacab-online.com/que-son-720-1080-2k-o-4k-ademas-de-numeros/>, consultado el 17 de agosto de 2014.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bartra, Roger, *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío* (versión ampliada), primera edición, Editorial Pre-Textos, España, 2014.
- Bartra, Roger, "Melancolía y metamorfosis del mexicano", Estudios, filosofía-historia-letras, ITAM, México, verano de 1987, disponible en: <http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/009/009.pdf>, consultado el 5 de febrero de 2019.
- Bauer, Guillermo, *Introducción al estudio de la historia*, Barcelona, Bosch, 1970.
- Bazin, André, *André Bazin and Italian Neorealism*, Editorial Bert Cardullo, Bloomsbury Publishing, Estados Unidos, 2011.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que lecinemá?*, Cerf, París, 1958-1962.
- BBC Mundo, "Presentan versión inédita de Metrópolis", BBC News Mundo, disponible en: https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/02/100212_berlinale_metropolis_rg, consultado el 18 de enero de 2019.
- Bell, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Harmondsworth, Peregrine Books, 1976.
- Benjamin, Walter, *Libro de los paisajes*, Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005.

- Benard da Costa, Joaõ, “La agonía de las filmotecas”, *Cinema 02*, 2001, disponible en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/cine-dore/notas-a-la-programacion/2008/julio2008dore_filmoteca.pdf, consultado el 13 de marzo de 2017.
- Bertetti, Paolo, *La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas*, Barcelona, Editorial UOC, 2015.
- Berrueco, Adriana, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Blake, Janet, “On Defining the Cultural Heritage”, *International and Comparative Law Quarterly*, vol. 49, núm. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, Centro de Información y Documentación de la Unión de Cinematecas de América Latina, núm. 1, segunda época, Filmoteca de la UNAM, febrero de 1980
- Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, Centro de Información y Documentación de la Unión de Cinematecas de América Latina núm. 2, segunda época, México, Filmoteca de la UNAM, febrero de 1981.
- Bonal, José Luis (coord.), *Sistemas de información balance de 12 años de jornadas y perspectivas de futuro: actas*, Jornadas Españolas de Documentación Automatizada, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, España, 1996.
- Bonfil, Guillermo, *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 3. Pensamiento acerca del Patrimonio Cultural. Antología de textos*, México, CONACULTA, 2003.
- Borde, Raymond, “Matuszewski e Marinescu: ‘due pionieri del cinema’”, *Les cinémathèques*, Lausanne 1983; V. Tosi, *Bianco e nero*, enero-marzo, núm. 1, 1983.
- Brismée, Jean, *Tecnología Cinematográfica*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, Material didáctico de uso interno, núm. 10.
- Buitrago Restrepo, Felipe y Márquez, Iván Duque, *La Economía Naranja. Una oportunidad Infinita*, BID/Aguilar, Latin America, 2013.
- Bustos, Atilio. “Gestión de información actual en bibliotecas universitarias: la adquisición de información contra demanda”, *XXX Reunión Nacional de Bibliotecarios: Servicios de información, cooperación y desarrollo*, Buenos Aires: ABGRA, 1996.
- Caballero, Jorge, “Resguarda la Cineteca Nacional, acervo de 140 mil archivos fílmicos”, *La Jornada*. 29 de noviembre de 2009.
- Caballero, José Luis, “Apuntes sobre los derechos de autor en cinematografía”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 26, enero-marzo de 2005.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, “Art. 6. Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 29 de diciembre de 1992. Última reforma publicada por el DOF 28-04-México, 2010.
- Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1974*, México, Cineteca Nacional de México, 1974.
- Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1982*, México, Cineteca Nacional de México, 1983.
- Cineteca Nacional de México, *Memoria Cineteca Nacional 1984*, México, Cineteca Nacional de México, 1985.
- Cineteca Nacional, “Información”, *Cineteca Nacional México*, disponible en línea: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>, consultado el 16 de febrero de 2019.
- Colectivo Mnemocine, *Taller Itinerante de Rescate de la Memoria Fílmica. Memorias*. México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2013.

- Comité Interinstitucional de Catalogación Fílmica y Audiovisual, disponible en: <http://catalogacionmx.blogspot.mx/>.
- Company Records Series. Motion Picture Patents Company. Thomas A. Edison Papers. Archived from the original on 25 May 2007, disponible en: <http://invention.si.edu/thomas-edison-papers-1850-1977>, consultado el 13 de abril de 2007.
- CONACULTA, Comunicado de Prensa No.1906/2009, México, Secretaría de Educación Pública.
- Configurar Equipos. "8bit or 10bit, that is the question", 30 de octubre de 2011, disponible en: <http://www.configurarequipos.com/usuario-Fuliazoo/8-o-10-bits>, consultado el 18 de agosto de 2013.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, disponible en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/htm/1.htm>, consultado el 2 de diciembre de 2014.
- Cotta, Renzo, "Historia del Cineclub", *Cuaderno de Cine*, núm. 1, La Paz, Editorial Don Bosco, 1977.
- "Cómo se hace un avalúo", *El Tiempo*, 17 de febrero de 1996, disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-357710>, consultado el 5 de septiembre de 2016,
- Cuevas, Angélica, *La radicalidad de la imagen, Des-bordando latitudes latinoamericanas*, Argentina, Editorial Incarbóne Florencia, 2016.
- Cherchi, Paolo, *La Cineteca di Babele, Vol. V: Storia del Cinema Mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Enciclopedia Brunetta, Einaudi, 2009.
- Cherchi, Paolo, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes-Kaplan Ediciones, 2005.
- Cherchi, Paolo, XXXVI La ley del equilibrio, La muerte del cine, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de Andalucía, Leartes, Ediciones, España, 2005.
- Chico, Alonso, "Letter to Carmen Toscano. 21 March 1947", Woman Film Pioners Project, Carmen Toscano Foundation [Fundación Carmen Toscano], Archivo Histórico Cinematográfico, Columbia University Libraries, 2013, disponible en: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>, consultado el 8 de septiembre de 2015.
- Desvallées, André, y François Mairesse, *Conceptos claves de museología, Consejo Internacional de Museos*, París, Armand Colin, 2010.
- "Declaración de la FIAF sobre Buen Uso y Acceso a las Colecciones", Journal FIAF.
- *Diario Oficial de la Federación*, Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, Decreto de Promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, México, lunes 20 de diciembre de 1993.
- Dirección General de Preservación de Acervos, Estatutos del Grupo de Trabajo para la valoración de los Proyectos de Restauración del Laboratorio de Restauración Digital "Elena Sánchez Valenzuela" en el Fideicomiso para la Cineteca Nacional, México, Cineteca Nacional, CONACULTA, 20 de agosto de 2013.
- [Dispositivo. Lugar en donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido, dirigida por Nila Guiss, producida por AMAPCiA A.C., apoyada por el CUEC y la FAD de la UNAM, México 2016.](#)
- Donaldson Company, *Filtration Solutions. Aerospace and Defense*. Estados Unidos, 2014.
- Dusollier, Séverine, "L'intérêt public et l'accès au savoir dans la genèse et l'évolution de la propriété intellectuelle", disponible en: <http://www.crid.be/pdf/public/5301.pdf>, consultado el 9 de febrero de 2017.
- Eastman Kodak Company, *La guía esencial de referencia para cineastas*, disponible en http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/EssentialRefGuide_es.pdf, consultado el 18 de mayo de 2014.

- Edizioni Precedenti, "Il Cinema Ritrovato. Cineteca Bologna", *La Cineteca de Friuli*, disponible en: <http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2014/ev/archivio2014>, consultado el 15 de septiembre de 2014.
- Edizioni Precedenti, "Le Giornate del Cinema Muto-The Pordenone Silent Film Festival", *La Cineteca de Friuli*, disponible en: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti.html, consultado el 15 de septiembre de 2014.
- Edmondson, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, conmemoración del 25 Aniversario de la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, París, UNESCO, 2004.
- Edmondson, Ray, *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, París, Programa Nacional de Información y UNISIT/UNESCO, 1998.
- Edmondson, Ray, *Memory of the world. General guidelines to safeguard documentary heritage*, París, Information Society Division/United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2002.
- Edmondson, Ray, "El archivo audiovisual-Unesco", National Film and Sound Archive, Canberra, abril de 1998, disponible en: <http://www.unesco.org/webworld/publications/philos/philos4.htm>, consultado el 28 de diciembre de 2016.
- El ama de llaves del Sr. Archivero, "Personajes que hicieron historia: Boleslaw Matuszewski", *La Casa del Señor Archivero*, 17 de marzo de 2008, consultado el 27 de diciembre de 2012, disponible en <http://lacasadelsenorarchivero.blogspot.mx/2008/03/personajes-que-hicieron-historia.html>
- "El acervo de las bóvedas de la Cineteca Nacional, patrimonio de todos los mexicanos" [Archivo Histórico], consultado el 17 de noviembre de 2009 disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=120>.
- Escorcia, Viviana, *Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico*, Trabajo de Grado para la carrera de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Facultad de Comunicación Audiovisual, Medellín, 2007.
- Estivill, Assumpció, "Los fondos y las colecciones de archivo en las bibliotecas: modelos para su control y acceso", *Textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, número 21, diciembre de 2008, Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Universitat de Barcelona, disponible en: <http://bid.ub.edu/21/estiv2.htm>, consultado el 22 de febrero de 2017.
- Evans, George Ewart, *Developing Library and Information Center Collections*, Englewood, Libraries Unlimited, 2005.
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos, *¿Qué es la FIAF?*, 2002, disponible en: <http://www.fiafnet.org/es/>, consultado el 5 de febrero de 2013,
- Fernández Escareño, Itzia, "Icebergs" o de los trazos de un mapa para la colección de Cineteca Nacional, Tacubaya, verano 2012.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili. 1980.
- Filmmakers for Film Preservation. The Film Foundation, disponible en: www.film-foundation.org/, consultado el 15 de junio de 2013.
- Filmoteca de la UNAM, *Filmoteca de la UNAM: 25 años*, México, UNAM, 1986.
- Fons, Jorge, "Apéndice 2: Testimonios, Aviña, Rafael", *Filmoteca UNAM 50 años*, México, Filmoteca de la UNAM, ADN Editores, 2010.
- Ford, Charles (coord.), *Historia del Cine vol. 1: El cine mudo*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- FotoNostra, "Compresión de video: fotografía y diseño gráfico digital", disponible en: <http://www.fotonostra.com/digital/compresionvideo.htm>, consultado el 4 de diciembre de 2014.
- Freixa, Pere, *Modelo para el decoupage de audiovisuales interactivos. Matriz de trabajo*, Departament de Comunicació, Univesitat Pompeu Fabra, España, 2009.

- Franco, Beatriz (coord.), *Guía de Implementación Operacional –Control intelectual y representación. Modelo de Gestión Documental y Administración de Archivos (MGD) para la Red de Transparencia y Acceso a la Información (RTA)*, Secretaría de Estado de Cultura del Gobierno de España, 2014, disponible en: http://mgd.redrta.org/mgd/site/artic/20150123/asocfile/20150123102701/g_04_o_guia_control_intelectual.pdf, consultado el 21 de noviembre de 2015,
- “Francia acelera la restauración de películas de principios de siglo. El proyecto obliga a aumentar el presupuesto en el 52%”, *El País*, 3 agosto de 1990, disponible en: http://elpais.com/diario/1990/08/03/cultura/649634405_850215.html, consultado el 25 de noviembre de 2016,
- Frick, Caroline, *Saving Cinema. The Politics of Preservation*, Nueva York, Oxford University Press, 2011.
- Frick, Caroline, *Restoration Nation: Motion Picture Archives and “American” Film Heritage*, Austin, The University of Texas, 2005.
- Frigo, Manlio, “Bienes culturales o patrimonio cultural: ¿una ‘batalla de conceptos’ en el derecho internacional?”, *Revista Internacional de la Cruz Roja*, Comité Internacional de la Cruz Roja, Ginebra, Suiza, 30 de julio de 2004, disponible en: <https://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/63hkc3.htm>, consultado el 1 de diciembre de 2014.
- Funtation, The, disponible en: <http://www.film-foundation.org/>, consultado el 15 de julio de 2016,
- Galindo, Marco A., *El Universal Ilustrado*, núm 247, México, 26 de enero de 1922.
- García Canclini, Néstor y Piedras, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, FLACSO/Siglo XXI Editores, segunda edición, México, 2008.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Impresiones Mapa, 1998.
- Garzzini, Giovanni, *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, 1999.
- Gerzovich, Diego, “Aura e imagen dialéctica. Teología, temporalidad, hermenéutica y política en Walter Benjamin”, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2009.
- “Glosario de Términos”, Dirección General de Avalúos, Instituto de Investigación y Avalúos de Bienes Nacionales, Secretaría de la Función Pública, disponible en: <http://www.sct.gob.mx/obrapublica/MarcoNormativo/3/3-2/3-2-14.pdf>, consultado el 20 de enero de 2017.
- “Glosario Técnico del Sector de Construcción”, Documento Técnico - Manual Técnico De Aislación Térmica Exterior, disponible en: <http://glosario.registrocdt.cl/word/humedad-relativa-hr-->, consultado el 19 de julio de 2016.
- González Casanova, Manuel, “¿Y por qué no organizamos la Fimoteca Nacional?”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, segunda época, núm. 2, México, UNAM, 1988.
- González Casanova, Manuel y Medina Ávila, Virginia (coords.), “Carmen Toscano Escobedo”, *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, México, UNAM, 2002 disponible en: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/T/TOSCANO_escobedo_carmen/biografia.html, consultado el 2 de enero de 2013,
- González, Alfonso, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, Granada, Comares, 2001.
- González, Daniel, “Presentación” FIAF, *La imagen conservada*, México, Cineteca Nacional, 1993.
- González, Humberto, “Sony y el desarrollo tecnológico digital. Las nuevas tecnologías en producción, distribución y proyección”, *Estudios cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, CUEC, UNAM, 2007.

- Gordon, Katerina, “En Construcción: Cineteca Nacional del Siglo XXI / Rojkind Arquitectos”. *ArchDaily*, disponible en: <http://www.archdaily.mx/138941/en-construccion-cineteca-nacional-del-siglo-xxi-rojkind-arquitectos/>, consultado el 5 de septiembre de 2013,
- Grupo M, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la comunicación*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Guevara, Manuel, “Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973”, *Apuntes*, vol. 24, núm. 2, Bogotá, julio-diciembre de 2011.
- Happe, Bernard, *El film y el laboratorio. Material didáctico de uso interno*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, AGSA Comercial, 1980.
- Harrison, Harriet, “Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos”, Comisión de Catalogación de la FIAF. Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Traducción al español por Jorge Arellano Trejo, México, Filmoteca de la UNAM, 1998.
- Hernández, Ballart y Juan Tresserras, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Hernández, Pedro; Castillo, Adelisa, *El Manual de Preservación de Bibliotecas y Archivos del Northeast Document Conservation Center*, Biblioteca Nacional de Venezuela, 1998.
- Hofstader, Duglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Co, Fábula, España 2007.
- Hoog, Emmanuel, *Memoria histórica y democracia*, Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano, Boletín mayo de 2008, disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/183.htm>, consultado el 27 de agosto de 2014.
- Houston, Penelope, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres, BFI Publishing, 1994.
- IMCINE, *Anuario estadístico del cine mexicano 2014*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta, febrero de 2015, disponible en: http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e346259d72792dff003eb0/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_mexicano_2014.pdf, consultado el 15 de agosto de 2016.
- IMCINE, *Anuario estadístico del cine mexicano 2017*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura, marzo de 2017, disponible en: https://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/5aa593629d727956c3000b61/files/ANUARIO_ESTADISTICO_DE_CINE_MEXICANO_2017_PDF_HD_DEF.pdf, consultado el 12 de noviembre de 2018.
- Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico, “¿Qué es el patrimonio cultural?”, *Patrimonio Cultural*, disponible en: <http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/>, consultado el 18 de enero de 2016.
- Instituto Mexicano de Cinematografía, “El instituto”, disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>, consultado el 10 de septiembre de 2014.
- Jiménez Monge, Ana y Trejos Ramírez, Xinia, “La administración de archivos de gestión. Un ejemplo práctico: El departamento archivo notarial del Archivo nacional de Costa Rica”, *Revista del Archivo Nacional*, 72 (1-12): 109-183, San José, Costa Rica, 2008.
- Jáuregui, Juan, Chávez, Norma, *Glosario de Biotecnología*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2006.
- Jiménez, Pedro A. “Tabla: marco de referencia legal para conformar los actos jurídicos de nuestros acervos”, *Seminario de Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales*, 2013.
- Jacques, Derrida, conferencia en el coloquio internacional titulada: “Memory: The Question of Archives”, Société internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art de Londres, 5 de junio de 1994.
- Johnson, Peggy, *Fundamentals of Collection Development & Management*. Chicago, American Library Association, 2004.

- Jung, Carl, “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo”, *Obra Completa*, vol. 9, parte 1, Madrid, Trotta, 2002.
- Keldjian, Julieta, “Los pequeños formatos en la cinematografía. Reflexiones sobre el cine amateur desde la perspectiva del trabajo en los archivos fílmicos”, Universidad Católica del Uruguay, presentación en Power Point durante el Diplomado en Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual, Cineteca Nacional de México, 9, 14 y 16 de noviembre 2011.
- Langlois. Ángel S. Harguindey, *Henri Langlois, creador de la Cinemateca Francesa*, *Archivo El País*, disponible en: http://elpais.com/diario/1977/01/15/sociedad/222130810_850215.html, consultado el 22 de diciembre de 2012,
- López, Clara, y Adrián Estrada, “Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial”, *Edición y derecho de autor en las publicaciones de la UNAM*, México, Publicaciones Digitales, DGSCA, UNAM, 2007, disponible en: http://www.edicion.unam.mx/html/3_3_1.html, consultado el 12 de diciembre de 2014.
- López, José, *La conservación y restauración del material filmográfico: un estudio comparativo en tres archivos*, tesina de Licenciatura en Archivonomía, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Superior Universitaria, México, 2006.
- López, Raúl, “Formar públicos y también cuadros”, *Cine Toma. Revista mexicana de cinematografía*, Filmoteca UNAM, Editorial Innova, núm. 32, enero-febrero 2014.
- Llaca, Esteban de, Érika Licea y Alejandro Cantú, “Lo viejo y lo nuevo, el fin de la línea general, entrevista a Esteban de Llaca, Érika Licea y Alejandro Cantú por Roberto Fiesco”, *Cine Toma. Tras las huellas de lo digital*, núm. 1, año 1, octubre-diciembre, México, 2008.
- M.C.A. “¿Qué pasó ahí?...” *Cineteca Nacional los años de transformación. Excelsior Especiales*, 30 de agosto de 2013.
- Magliozzi, Ronald S. y Alice Black, *Guide to the Biograph Collection*, Nueva York, The Celeste Bartos International Film Study Center, Department of Film, Museum of Modern Art, 1999.
- Marín, Carlos, “La negligencia consumió a la Cineteca Nacional”, *Proceso*, 29 de marzo de 1982.
- Martín Gavilán, César, *Selección y adquisición de materiales. Criterios para la formación, mantenimiento y evaluación de la colección bibliográfica*, Temas de Biblioteconomía, 26 de diciembre de 2008, disponible en: <http://eprints.rclis.org/14882/1/selcyadq.pdf>, consultado el 14 de mayo de 2018.
- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Martínez, Manuel (coord.), *La imagen conservada*, México, Federación Internacional de Archivos del Filme, Cineteca Nacional de México, 1993.
- Matuszewski, Boleslaw, *Una nueva fuente de historia: la creación de un archivo para el cine histórico*, *Artículo 5, Revista Cine Documental*, Argentina, disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/5/traducciones_01.html, consultado el 28 de diciembre de 2012.
- Mayorquín, Xóchitl, “Memoria y vinculación cultural”, *Franciscanum. Revista de las Ciencias del Espíritu*, Bogotá, Colombia, 2014.
- McCleary, John, *Conservacion de libros y documentos: glosario de términos técnicos inglés-español, español-inglés*. Madrid, Clan, 1997.
- McKernan, Lucas, “Lindgren, Ernest Henry (1910-1973)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Medina, Virginia, y Carmen Toscano Escobedo (coords.), *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, México, UNAM, 2002, disponible en: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/T/TOSCANO_escobedo_carmen/biografia.html, consultado el 2 de enero de 2013.
- Meyer, Mark-Paul, “Hacia una ética de la restauración de películas frente a las nuevas tecnologías”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos. Conservación y legislación*, núm. 11,

México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- Mikelajáuregui, José, “La casa de los espejos. Laberintos de la expresión cinematográfica en la era digital”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- “Centre national de la cinématographie (CNC), disponible en: <http://www.cnc.fr/web/fr/proteger>, consultado el 26 de noviembre de 2016.
- Miranda, Raúl, Plática informativa en julio de 2012.
- Monsalve, Lorena, “Patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia: apuntes sobre su tratamiento en América Latina”, *Boletín Gestión Cultural No. 17: Gestión del Patrimonio Inmaterial*, septiembre de 2008. Perú, CRESPIAL, 2008.
- Mora, Carl, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Jefferson y Londres, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.
- Moral, Fernando del, “La degradación de las películas cinematográficas”, *Nitrato de Plata*, noviembre-diciembre, México, 1991.
- Moral, Fernando del, “Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya”, *Nitrato de plata*, núm. 18, México, 1993.
- Moral, Fernando del, “Las conservación fílmica para el Museo del cine en México”, *Nitrato de Plata*, noviembre-diciembre, 1991.
- Moral, Fernando del, “Un rollo sobre las cinetecas”, *Nitrato de Plata*, núm. 13. México, 1992.
- Muñoz Castillo, Fernando, “Me llamé Santa”, *Revista Replicante*, vol. III, núm. 12, verano de 2007, Guadalajara, México. Antes publicado en el periódico *UnomásUno*, febrero de 1995.
- Nardi, Silvia, *Los lugares de la memoria, 1. Historia Argentina*, Buenos Aires, Madreselva, 2009.
- Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008.
- Norden, Martin F., *El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine*, Madrid, España Escuela Libre Editorial/Fundación Once, 1998.
- Obón, Ramón, *Derecho de autor y cine*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), “Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas”, Ginebra, Suiza, WIPO, 1979.
- Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Presentación del filme México ante los ojos del mundo, de Miguel Chejade”, *Gaceta UNAM*, núm. 2808, 10 de febrero de 1994, disponible en: <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum90/issue/view/2681/showToc>, consultado el 228 de julio enero de 2019.
- Ortiz, Gerardo, Entrevista en la Fimoteca de la IMCINE, realizada por la autora, 4 de septiembre de 2013.
- Osorio, Fernando, Entrevistas realizadas durante el “Seminario de Modelos de Gestión para Colecciones Patrimoniales”, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2013-2014.
- Osorio, Fernando. *Patrimonio fílmico y responsabilidad de custodia en México*, material inédito, 2014.
- Osorio, Fernando, “Conservación y preservación del patrimonio documental en México, la mirada en la balanza, Escuela Superior de Música, México, 2005, disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb06/agora/agofer.htm>, consultado el 23 de septiembre de 2013.
- Peláez, Rodolfo, “Entrevista con Iván Trujillo. El acervo fílmico: preservación de la imagen documental”, Cuadernos de Estudios Cinematográficos *núm. 11. Conservación y legislación*, México, Centro de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- “Personajes que hicieron historia: Boleslas Matuszewski”, *La Casa del Señor Archivero*, 17 de marzo de 2008, disponible en: <http://lacasadelsenorarchivero.blogspot.mx/2008/03/personajes-que-hicieron-historia.html>, consultado el 27 de diciembre de 2012.
- Pierre, Jean, “Synthèse Analytique Du Symposium Researching the Origins: Archival Study of Short-Lived Film Formats (Tokyo, Avril 2007)”, *Journal of Film Preservation*, núms. 74-75, 23 de octubre de 2007.
- Prieto, José Luis, “Glosario de Terminología Informática”, 2016, disponible en: <http://www.tugurium.com/gti/termino.php?Tr=NAS>, consultado el 5 de febrero de 2016.
- Programa de fortalecimiento de museos, “Instructivo para registro de avalúos en colecciones colombianas V 2.0”, Museo Nacional Guillermo Valencia, disponible en: <http://www.museoscolombianos.gov.co>, consultado el 13 de marzo de 2017.
- Programa de fortalecimiento de museos, “Valoración de Colecciones. Una herramienta para la gestión de derechos en museos”, Museo Nacional Guillermo Valencia, disponible en: http://www.museoscolombianos.gov.co/Gestindelriesgo/valoracion_de_colecciones.pdf, consultado el 13 de marzo de 2017.
- Prott, Lyndel y Patrick O’Keefe, “‘¿Cultural Heritage’ or ‘Cultural Property?’”, *International Journal of Cultural Property*, vol. 1, Cambridge Journals, 1992.
- Ramos-Araizaga, Michael, *Manifiesto México*, disponible en: <http://michaelxander.wixsite.com/manifiestomexico/about>, consultado el 24 de marzo de 2017.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (22ª edición), Madrid, Real Academia Española, 2001.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española*, Madrid, Espasa- Calpe, 1970.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, México, UNAM, 1996.
- Reyes, Aurelio de los, *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución. 1911-1916*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Richard, Roud, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker and Warburg, 1983.
- Robles, Xavier, “Rescate patrimonial cinematográfico”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos núm. 11. Legislación y Conservación*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2007.
- Rodríguez, C. Gabriel, “Contemporáneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y cine clubes; la experiencia mexicana”, tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. México, 2012.
- Rolland, Frédéric, *Cinematographe.org.*, “Cinéma argentine et D-cinéma”, disponible en: <http://www.cinematographe.org/argentine.html>, consultado el 15 de junio de 2013.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Rubio, Agustín, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, tesis doctoral, Universitat Jaume, Departamento de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad, Castellón, 2006.
- Sánchez, Arturo, “Bajo la lluvia estrenan el documental de Ayotzinapa”, *La Jornada*, domingo 31 de mayo de 2015, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2015/05/31/portada.pdf?fbclid=IwAR0KZMv3pevhA9W5E0E8Vw22u5cMkAYQNV1DqT6QudblUCXyWeLTGyrlbrk>, consultado el 21 de febrero de 2019.
- Sánchez Dehesa, Clara, “Digital Picture”, Glosario de Patrimonio Audiovisual, Recursos sobre preservación, disponible en: <https://csdehesa.wordpress.com/vocabulario/>, consultado el 5 de febrero de 2017.

- Sánchez Ruiz, Enrique, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México, IMCINE-Universidad de Guadalajara, 2006.
- Sánchez, Bárbara, Leidy, Alfonso, Guerra, Yadira, “Tecnologías, Comunicación y Desarrollo de Colecciones”, *Ciencias de la Información*, vol. 39, núm. 1, abril de 2008, disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1814/181418336006.pdf>.
- Sañudo, Érick, “El cine como un mundo de datos. Corta historia que va del MiniDV al High Definition”, *Estudios cinematográficos*, núm. 31, año 13, mayo-agosto, México, Centro de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Secretaría de la Función Pública, “Glosario de términos”, Instituto de Administración y Avalúos de Bienes y Raíces Nacionales.
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Norma de Información Financiera Gubernamental, Unidad de Contabilidad Gubernamental e Informes sobre la Gestión Pública NIFG 017-Bienes Muebles e Inmuebles, México, 2010.
- Serra, Fernando, *Nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, México, Porrúa, 1991.
- Serrano-Vicente, Martín, *Custodiam Praestare. La prestación de custodia en el derecho romano*, Madrid, Tébar, 2006.
- Slide, Anthony, *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland Classics Publishers, 1992.
- Smither, Roger y Catherine Surowiec (eds.), *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruselas, FIAF, 2002.
- Smither, Roger, y Catherine Surowiec, “A poem by Jean-Luc Godard”, *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, Bruselas, FIAF, 2002.
- Sociedad General de Escritores de México, disponible en: <http://www.sogem.org.mx/>, consultado el 1 de julio de 2012.
- Sosa, Margarita, “Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. Los acervos culturales de la CDI”, Información diseñada para circulación en web, escrita por la autora y colaboradores. México, 2013.
- Stamatoulos, Constantinos, *Enciclopedia Jurídica*, Theodalis Publishing, Limasol, Chipre, 2014, disponible en <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/inicio-encyclopedia-diccionario-juridico.html>, consultado el 12 de junio de 2013,
- Swan, Alma, *Directrices para políticas de desarrollo y promoción del acceso abierto*, Sector de Comunicación e Información, UNESCO, La Habana, 2013.
- The Film Preservation Center, disponible en: <http://www.moma.org/learn/resources/filmpreservation#historypreservcenter>, consultado el 10 de agosto de 2014.
- Toca, Daniel, *Cineclubbing*, disponible en: http://www.danieltoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=66, consultado el 22 de diciembre de 2012.
- Torres, Patricia, “Elena Sánchez Valenzuela”, *Dicine*, núm. 47, México, noviembre de 1992.
- Torres, Rosa, “Sociedad de la información/Sociedad del conocimiento”, artículo para la Asociación Vecam, Francia, 21 de abril de 2005.
- Tosini, Paolo, “Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela”, *Boletín Electrónico de la Cineteca Nacional*, 20 de agosto de 2013, disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=416>, consultado el 18 de septiembre de 2014,
- Tosini, Paolo, *Boletín Informativo de Acervos*, núm. 1, Cineteca Nacional. México, 22 de abril de 2013.
- Trueba, Jonás, *Los ilusos*, en El rincón de Arcuria, Cultura Audiovisual, consultado el 7 de mayo de 2013, disponible en: <http://elrincondearcuria.blogspot.mx/2013/05/los-ilusos.html>.
- Turnbull Morris, Peter John, *The American Synthetic Rubber Research Program*, Philadelphia, Pennsylvania Press, 1989.

- UNESCO, Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención, La Haya, Holanda, 14 de mayo de 1954.
- UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, París, 17 de octubre de 2003.
- UNESCO, Declaración Universal de los Derechos Humanos, Oficina Regional de Educación para una América Latina y el Caribe, UNESCO Santiago de Chile, 10 diciembre de 2008.
- UNESCO, *Manual de procesamiento documental para colecciones de patrimonio cultural*, 2008, disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0017/001781/178133s.pdf>, consultado el 16 de enero de 2017.
- UNESCO, Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento”, Conferencia General en su 21ª reunión, Belgrado, Serbia, 27 de octubre de 1980.
- UNESCO, Recomendación sobre la Protección, en el Ámbito Nacional, del Patrimonio Cultural y Natural, Instrumentos Normativos, 16 de noviembre de 1972, disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13087&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultado el 15 de enero de 2017.
- Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), *Boletín CIDUCAL*, núm. 1, segunda época, México, Fimoteca de la UNAM, febrero de 1980.
- Universidad Nacional Autónoma de México, “Fimoteca”, consultado el 20 de febrero de 2013, disponible en <http://www.fimoteca.unam.mx/>
- Urbanski, Tadeusz, *Chemistry and Technology of Explosives*, Oxford, Pergamon Press, 1965.
- Valverde, Ma. Fernanda, “La degradación de las películas cinematográficas”, *Nitrato de Plata*, núm. 13, México, 1992.
- Vázquez, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y grafía*, núm. 39, México, UAM-Azcapotzalco, julio-diciembre, 2013.
- Vega, Eduardo de la, “Carlos Monsiváis y la nueva cultura cinematográfica” en *México. El portal del cine mexicano y más, Corre Cámara*, disponible en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&id_columna=1882, consultado el 4 de enero de 2013,
- Ventura, Abida, “Otras joyas de la fimoteca de la UNAM”, *El Universal*, 2 de abril de 2012, disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68309.html>, consultado el 5 de enero de 2013.
- Vera, Meli, “Con más de mil fragmentos inéditos de películas mexicanas, Dispositivo abona a la memoria nacional”, *La Jornada*, 31 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/10/31/espectaculos/a17n1esp>, consultado el 24 de marzo de 2017.
- Vias, Natalia, *Henri Langlois. El homenaje*, Artículos. Miradas de Cine, disponible en: <http://www.miradas.net/0204/homenaje/0211.html>, consultado el 30 de diciembre, 2012.
- Vicendeau, Ginette (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Reino Unido, Facts on File, British Film Institute, 1995.
- Wood, David, “Cine mudo, ¿cine nacional?”, en Claudia Arroyo, James Ramey y Michael K. Schuessler (coords.), *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM, Colección Cultura Universitaria, 2011.
- Wood, David, *Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2009.
- Wood, David, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”, *Secuencia*, núm. 75, septiembre-diciembre de 2009, pp. 147-170.

- Wood, David, "Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género", *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Universidad de Guadalajara/IMCINE/CONACULTA, 2010.
- Wood, David, "Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance", *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 6, núm. 2, 2010.
- Zavala, Mario, "La Filmoteca Nacional, nueva aportación de Elena Sánchez Valenzuela", *Revista Cinema Reporter*, 26 de febrero de 1944.
- Zimmer, Christian, *Cine y política. Material didáctico de uso interno*, CUEC, UNAM, núm. 18, 1987.

Fuentes complementarias

- Bergson, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, Serie Prenne, 2006.
- Co-Ordinating Council of Audiovisual Archives Associations, CCAAA (2016), "World Day for Audiovisual Heritage 2016", CCAAA, Events, disponible en: <http://www.ccaaa.org/pages/Events/World-Day-2016.html>, consultado el 25 de marzo de 2016.
- Da Costa, João B., "La agonía de las filmotecas", *Cinema*, núm. 2, Brasil, 2001.
- Dirección General de Comunicación Social, "Imágenes históricas inéditas de México, en documental de alumna del CUEC", Boletín UNAM-DGCS-743, Boletines Anteriores, México, UNAM, octubre de 2016, disponible en: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2016_743.html, consultado el 30 de octubre de 2016.
- Domínguez C., Humberto, "Programa de Cómputo para la Enseñanza: Cultura y Vida Cotidiana: 1900-1920", *Urbanismo, arquitectura y escultura de 1900 a 1920*, México, UNAM, mayo de 2013, disponible en: <https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMII1900-1920/Arquitectura1900.pdf>, consultado el 17 de septiembre de 2014.
- Dusollier, Séverine, "L'intérêt public et l'accès au savoir dans la genèse et l'évolution de la propriété intellectuelle", *Les bénéfiques du doute : l'appropriation des savoirs académiques dans la "société de connaissance"*, Faculté de droit, Centre de Recherche Information, Droit et Société, Bruselas, Editions Labor, 2004.
- Farías, Leonardo, "Alumna de la FAD presenta su ópera prima, Dispositivo", *Gaceta UNAM*, Cultura, México, UNAM, noviembre, 2016, disponible en: <https://www.dropbox.com/sh/bkt86i8ciha7zp5/AAB1D2CtbG7betrTDuoDP9Ata/Gaceta%20UNAM.pdf?dl=0>, consultado el 5 de noviembre de 2016.
- Ferro, Marc, "¿A quién le pertenecen las imágenes?", *Dossier*, CIDE, disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier3.pdf, consultado el 31 de diciembre de 2017.
- Ferro Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Boletín Patrimonio Fílmico Colombiano*, núm. 53, abril-mayo, año 4, 2012, disponible en: <http://www.patrimoniofilmico.org.co>, consultado el 25 de 2015.
- González, Héctor, "Nila Guiss. La grandeza de un país se mide por el respeto a su pasado", *Milenio*, disponible en: http://www.milenio.com/cultura/laberinto/hector_gonzalez_entrevista-nila_guiss-documental_dispositivo_archivos_filmicos_0_845915599.html, consultado el 15 de noviembre de 2016.
- Groupe U., *Tratado del signo visual. Para una retórica de la comunicación*, Madrid, Cátedra, 1993.
- IMCINE, 10°. Concurso Nacional de Apoyo a la Postproducción de Cortometraje, México, Dirección de apoyo a la producción cinematográfica, Instituto Mexicano, de Cinematografía, diciembre de 2015, disponible en: http://189.204.77.28/citas_fcpostproduccion/10o.%20Concurso%20Nacional%20de%20apoyo%20a%20la%20postproducci%C3%B3n%20Convocatoria%20y%20Bases%202016.pdf, consultado el 24 de septiembre de 2016.
- IMCINE, Hoja de inscripción. 10°. Concurso Nacional de Apoyo a la Postproducción de Cortometraje 2016, México, Dirección de apoyo a la producción cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, diciembre de 2015, disponible en: http://189.204.77.28/citas_fcpostproduccion/, consultado el 24 de septiembre de 2016. Hoja%20Inscripcion%20Postproducci%C3%B3n%202016.pdf.
- Marcel, Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- México-Eventos.mx, "Día Mundial del Patrimonio Audiovisual", *México-Eventos.mx*, Programación, octubre de 2016, disponible en: <http://www.mexico-events.mx/eventos-historia/820069/dia-mundial-del-patrimonio-audiovisual-mexico-2016>, consultado el 10 de noviembre de 2016.

- Nora, Pierre. "Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares", *Memorias de la violencia*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/182755011/Pierre-Nora-Entre-Memoria-e-Historia>, consultado el 15 de diciembre de 2016.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, "Actas de la Conferencia General", París, UNESCO, 1990, disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696S.pdf>, consultado el 28 de marzo de 2015.
- "Película de Nila Guiss", *News Informanet*, octubre de 2016, disponible en: <http://news.informanet.us/2016/10/pelicula-de-nila-guiss.html>, consultado el 15 de noviembre de 2016.
- Solís, Juan, "Archivos fílmicos en México", *El Universal*, febrero 2001, disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/10387.html>, consultado el 27 de abril de 2015.
- Solís, Juan, "En riesgo, el acervo fílmico de Imcine", *El Universal*, febrero de 2001, disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/10412.html>, consultado el 10 de abril de 2106.
- Villasana, Adalberto, "Dispositio, ópera prima de Nila Guiss CUEC", *TEXTUAL-es*, octubre de 2016, disponible en: <http://textual-es.blogspot.mx/2016/10/dispositio-opera-prima-de-nila-guiss.html>, consultado el 15 de noviembre de 2016.
- Villena Fiengo, Sergio, "Walter Benjamin o la historia A Contrapelo", *Revista de Ciencias Sociales*, vol. II, núm. 100, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2003, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310009>, consultado el 16 de octubre de 2016.
- Ministerio de Cultura de Colombia, "Instructivo Para Registro de Avalúos en Colecciones Colombianas V. 2.0", *Programa de Fortalecimiento de Museos*, disponible en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/elementosDifusion/documentos/registro-inventario-catalogacion/10-Registro%20de%20avaluos.pdf>, consultado el 24 de marzo de 2017.

ANEXOS

GLOSARIO DE DAÑOS Y LESIONES

Sophie Poiré

Actualización : 17/06/2013

La clasificación de este documento tiene su referencia en Alfonso del Amo García, *Clasificar para preservar (México, Madrid; 2008)* e *Inspección técnica*. Fueron agregadas nuevas secciones (Daños de Origen y Daños Digitales), asimismo se realizaron algunas modificaciones a la clasificación.

N.B 1: entre paréntesis las equivalencias posibles. Se usará sólo el término autorizado para el cual no se usa paréntesis.

poire.sophie@gmail.com

IMAGEN EN EL MATERIAL FÍLMICO

1- Daños de Origen

- a. Pelo de cámara
- b. Cambio de proporción (*Cambio de Ratio*)
- c. Veladura
- d. Sobreexposición/ Sub exposición (*Exceso de contraste/ Falta de contraste - Mucho/Poco Contraste - Alto/ Bajo Contraste*)
- e. Desenfoque
- f. Flickeo (Flicker / Parpadeo)

2- Procesos que afectan a todo el material

- a. Descomposición química del soporte (Nitrato o Acetato)
- b. Pérdida del plastificante
 - i. Craquelado
 - ii. Cristalización
 - iii. Encogimiento (*Contracción*)
 - iv. Alabeada (*Ondulación*)
 - v. Burbujas
 - vi. Desprendimiento de emulsión
- c. Abarquillamiento
- d. Desvanecimiento y Degradación del color
 - i. Espejo de Plata
 - ii. Amarillamiento
 - iii. Desaparición de Tonos (Etapa Inicial)
 - iv. Película Virada (Etapa Avanzada)
 - v. Desaparición de la Imagen (Etapa Final)

3- Lesiones que afectan la imagen y/o el sonido

- a. Manchas
 - i. Manchas aisladas o en grupos
 - ii. Mancha de Grasa de Proyección
 - iii. Mancha de Cera
 - iv. Mancha de Pegamento reseco
 - v. Mancha de Líquido (no Químico)
 - vi. Mancha de Químico
 - vii. Mancha de Oxidación
 - viii. Mancha de Miel
- b. Lesiones físicas
 - 1. Salpicaduras
 - 2. Levantamiento de Emulsión (*Emulsión arrancada*)
 - 3. Pérdida de una parte de la imagen (Rotura del soporte)
- c. Suciedades
 - 1. Polvo

- 2. Pelo y/o fibra
 - 3. Huellas
 - 4. Otras Suciedades
- d. Quemadura de proyección
- i. Mancha de Quemadura
- e. Contaminación microbiológica
- i. Floración algodonosas
 - ii. Mancha de Hongos (presencia sobre un fotograma)
 - iii. Colonias de Hongos (presencia sobre varios fotogramas)
- f. Rayas
- i. Rayas sobre la base
 - ii. Rayas sobre la superficie emulsionada
 - 1. Rayas sobre la emulsión
 - iii. Rayas (Finas o Gruesas/*Suaves o Profundas*; de desarrollo vertical o transversal; Rayas continuas o discontinuas; Aisladas o Agrupadas)
 - iv. Lluvia de rayas
 - v. Emulsión Rasgada
 - vi. Descarrilamiento
 - vii. Picaduras
- g. Reproducción de la imagen
- i. Sobreexposición/ Subexposición (*Exceso de contraste/ Falta de contraste - Mucho/Poco Contraste - Alto/ Bajo Contraste*)
 - ii. Agua de revelado
 - iii. Grano excesivo
 - iv. Defecto del copiado (*Defecto de reproducción*)
 - 1. Mancha impresa
 - 2. Rayas impresas (*Rayas reproducidas / Rayas de impresión*)
 - 3. Suciedades impresas
 - 4. Perdida de emulsión reproducida
 - 5. Error de Revelado
 - 6. Error de Luz
 - 7. Doble Exposición
 - 8. Desenfoque del copiado
 - 9. Flickeo (Flicker / Parpadeo)
 - v. Irregularidad de densidad
 - vi. Descuadre (*Errores de posición en los cambios / Desfase*)
 - vii. Inestabilidad de la imagen (*Desajuste*) Vertical y/o Horizontales

- h. Marcas
 - i. Mutilación
 - ii. Marcas de Sacabocado
 - iii. Perforación (*Ponchaduras*)
 - iv. Sellos
 - v. Otras Marcas

4- Lesiones que afectan la continuidad física del material

- a. Lesiones en perforaciones y bordes
 - i. Perforación rasgada
 - ii. Perforación abierta
 - iii. Perforación corrida
 - iv. Piquete
- b. Roturas
 - i. Rotura limpia
 - ii. Desgarramiento
 - iii. Fotograma Roto
- c. Pegadura (*Empalme*)
 - i. Pegadura de Mylar
 - ii. Pegadura de Calor
 - iii. Pegadura Ultrasónica
 - iv. Pegadura de cinta adhesiva
 - 1. Daño químico producido por pegamento
 - 2. Exudación del pegamento
 - 3. Cristalización del pegamento
 - v. Pegadura defectuosa
- d. Valoración de la continuidad
 - i. Faltan Fotogramas (Falta uno o sección corta de Imagen)
 - ii. Pérdida de Material (Falta sección larga o rollo de Imagen)
 - iii. Discontinuidad entre fotogramas

5- Lesiones digitales

- a. Digitalización
 - i. Error de balance "a blancos"
 - ii. Inestabilidad del cuadro
 - 1. Inestabilidad
 - 2. Desenfoque (*Fotograma Borroso*)
 - iii. Documento corrupto (*.dpx)
- b. Procesos digitales
 - i. Artefactos
 - ii. Grano digital
 - iii. Error de Compresión (*Pastoso; Plastificado; Plasta*)

Glosario de daños de audio en el material fílmico

Nila Guiss

Actualización : 17/06/2013

nilaguiss@gmail.com

Daños que tienen que ver con el Ruido.

Ruido.

El ruido es un sonido no deseado; su intensidad (o volumen) se mide en decibelios (dB). La escala de decibelios es logarítmica, por lo que un aumento de tres decibelios en el nivel de sonido ya representa una duplicación de la intensidad del ruido. Por ejemplo, una conversación normal puede ser de aproximadamente 65 dB y, por lo general, un grito es de 80 dB. La diferencia es de tan sólo 15 dB, pero el grito es 30 veces más intenso. Para poder tener en cuenta que el oído humano reacciona de forma distinta a diferentes frecuencias, la fuerza o intensidad del ruido suele medirse en decibelios con ponderación A [dB(A)].

Hay que saber diferenciar los distintos tipos de ruido que podemos encontrar en los materiales fílmicos para poder intervenirlos y restaurarlos.

Gis.

Hace que un sonido no sea nítido y se presenta como un ruido constante que tiende más hacia los graves y que se asemeja al que producían los viejos discos de vinil o las grabaciones de sonido antiguas.

Scratch.

Es un anglicismo que significa literalmente rayar o arañar y esta es la sensación que produce al estar escuchando un sonido con este tipo de daño.

Hum.

(El Zumbido). Son diferentes rangos de frecuencias ELF o ULF, en los umbrales del oído humano. Algunas vibraciones son extremadamente graves, por debajo del rango de los 25Hz, otras en cambio son extremadamente agudas, próximas o por encima del rango de los 20.000Hz.

En ocasiones, además de oír estas vibraciones, vienen acompañadas de movimientos.

Ruido Blanco.

Se puede apreciar como un ruido muy perturbador como cuando en la televisión análoga no hay señal.

El ruido blanco o sonido blanco es una señal aleatoria (proceso estocástico) que se caracteriza por el hecho de que sus valores de señal en dos tiempos diferentes no guardan correlación estadística. Como consecuencia de ello, su densidad espectral de potencia (PSD, siglas en inglés de power spectral density) es una constante, es decir, su gráfica es plana. Esto significa que la señal contiene todas las frecuencias y todas ellas muestran la misma potencia. Igual fenómeno ocurre con la luz blanca, de allí la denominación.

Ruido Sinusoidal.

Se puede apreciar como un ruido muy agudo continuo.

Se define como error de cuantificación o ruido de cuantificación a la señal en tiempo discreto y amplitud continua introducida por el proceso de cuantificación (uno de los procesos que intervienen en la conversión analógica-digital, que sigue al de muestreo y precede al de codificación) y que resulta de igualar los niveles de las muestras de amplitud continua a los niveles de cuantificación más próximos. Una vez cuantificadas las muestras podrán ser codificadas ya que siempre se podrá establecer una correspondencia biunívoca entre cada nivel de cuantificación y un número entero. Para el caso del cuantificador ideal se trata del único error que introduce el proceso.

Cuando esto sucede, hay una necesidad de añadir "*dither*". El dither sacrifica relación señal a ruido total (SNR), se hace casi universalmente necesario en todos los casos de recuantificación donde se reduce el número total de niveles de cuantificación.

Son varios los tipos de dither empleados en la conversión A/D de señales. Si bien en todos los casos se trata de un ruido de densidad espectral de potencia (DEP) esencialmente constante en todo el espectro (es decir, blanco), tanto la distribución estadística de la amplitud que pueden mostrar las muestras de entrada al cuantificador como la amplitud de pico del dither a añadir puede ser variable.

Enmascaramiento.

Hablamos de enmascaramiento cuando un sonido impide la percepción de otro sonido, es decir, lo enmascara. Se produce una modificación (desplazamiento) del umbral de audibilidad.

Para medir exactamente el umbral se presentan dos tipos de problemas. El primero es que cuando el sonido senoidal de referencia y el sonido senoidal enmascarador tienen frecuencias cercanas se producen pulsaciones (o batimientos). En consecuencia, el escucha percibe la fluctuación en amplitud (igual a $f_2 - f_1$), lo que dificulta el establecimiento del umbral.

El otro problema es que para algunas frecuencias se hace notorio el sonido de combinación (sonido diferencial), por lo que a un oyente no experimentado le cuesta diferenciar entre la percepción del sonido senoidal de referencia o el diferencial. Esto es particularmente notorio para frecuencias del sonido senoidal de referencia de 1.4 kHz.

Daños que tienen que ver con los Decibeles.

Decibelio.

Es la medida utilizada para el nivel de potencia y el nivel de intensidad del ruido.

Se utiliza una escala logarítmica porque la sensibilidad que presenta el oído humano a las variaciones de intensidad sonora sigue una escala aproximadamente logarítmica, no lineal. Por ello el belio (B) y su submúltiplo el decibelio (dB), resultan adecuados para valorar la percepción de los sonidos por un oyente. Se define como la comparación o relación entre dos sonidos porque en los estudios sobre acústica fisiológica se vio que un oyente, al que se le hace escuchar un solo sonido, no puede dar una indicación fiable de su intensidad, mientras que, si se le hace escuchar dos sonidos diferentes, es capaz de distinguir la diferencia de intensidad.

Como el decibelio es una unidad relativa, para las aplicaciones acústicas se asigna el valor de 0 dB al umbral de audición del ser humano, que por convención se estima que equivale a un sonido con una presión de 20 micropascales, algo así como un cambio de la presión atmosférica normal de 1/5.000.000.000. Aun así, el verdadero umbral de audición varía entre distintas personas y para una misma persona, depende de la frecuencia del sonido. Se considera el umbral del dolor para el humano a partir de los 140 dB. Esta suele ser, aproximadamente, la medida máxima considerada en aplicaciones de acústica.

Cambio de Intensidad.

Denotan crecimiento o debilitamiento del sonido. Pueden ser bruscos o graduales. Se aprecia cuando aumenta o disminuye el volumen de la pista.

Saturación.

La distorsión de la señal sonora se hace claramente audible. La distorsión se produce cuando la amplitud de la onda es mayor que la permitida, entonces se produce un achatamiento o recorte de la forma de onda.

También existe la saturación de amplitud (puede haber otros tipos de saturación) y se produce al "mezclar y generar" varias pistas.

Falta de decibeles.

Lo anterior se puede apreciar como un sonido muy tenue o como silencio.

Daños que tienen que ver con el Tono.

Cambio de Tonalidad.

Durante el desarrollo de una pista ocurre un cambio de modulación. Se puede apreciar porque las cadencias de las frases o de la música no corresponde a la inicial. Suele distinguirse por una especie de enarmonía en el conjunto de la obra.

Pitch.

Es una variabilidad en la tonalidad de manera deslizante que se produce por el cambio de la velocidad de la onda sonora de forma discontinua.

Distorsión.

Se entiende por distorsión la diferencia entre la señal que entra a un equipo o sistema y la señal que sale del mismo. Por tanto, puede definirse como la "deformación" que sufre una señal tras su paso por un sistema. La distorsión puede ser lineal o no lineal. Si la distorsión se da en un sistema óptico recibe el nombre de aberración.

Sobre agudeza.

Los sonidos que componen una pista se escuchan en la gama de altas frecuencias del espectro audible (de los 20 a los 20.000 hercios son las audiofrecuencias que el oído humano es capaz de captar). Generalmente los sonidos por encima de 5 kHz son considerados agudos y nos podemos dar cuenta de este fenómeno cuando toda la pista asciende a estas frecuencias

Exceso de Graves.

Apreciamos este fenómeno cuando la mayoría de la gama de frecuencias de una pista oscilan en la baja frecuencia del espectro audible. Por lo general son sonidos que están a menos de 5 KHz. La pista se escucha entonces engolada y pesada.

Daños que tienen que ver con las Mutilaciones.

Interrupciones.

Se caracteriza por una detención de la continuidad de la pista y saltos en las oraciones o en el acompañamiento musical.

Cortes repentinos de Pista.

A diferencia de las interrupciones, en los cortes repentinos hacen falta tramos largos de la pista.

Falta de canales.

Al escuchar una obra escuchamos en silencio algún monitor.

Falta de bandas.

Falta información en el audio, escuchamos solo los diálogos o sólo la música pero no el diseño sonoro entero.

Pop.

Son pequeños saltos de sonido que reproducen este fenómeno de sonido 'pop'

Daños que tienen que ver con el Tiempo.

Desincronización.

Desfase entre lo que representa la imagen que debería de estar sonando y lo que esta sonando a diferente tiempo

Repeticiones falsas.

(Looping) Se repiten secciones cortas del material, se puede crear un ostinato de patrones.

Error de correspondencia.

Es evidente que la pista de audio no corresponde a la imagen.

Cambios de tiempo.

El pulso normal del sonido puede acelerarse o alentarse de forma brusca o gradual. También se puede señalar una detención momentánea del pulso (una prolongación indefinida del mismo).

Nota: Es necesario que quien catalogue o evalúe los deterioros tome en cuenta que los daños no provienen de cuestiones de digitalización.

Daños que tienen que ver con la Digitalización

Error de correspondencia de Bits.

Cuando esto sucede, el sonido se vuelve más agudo o más grave que el audio original. Ocurre al pasar de una sesión a otra de diferente bitage, sin efectuar la corrección correspondiente.

Error de correspondencia de Frames.

Cuando se exporta una pista hay que verificar que la sesión corresponda en cuadros a la película de la cual se trate, para que no haya un desfasamiento.

Eastman Kodak Date Code Chart

Tabla al 2010.

1916	1936	1956	●	1982	●■×	1996	×●▲
1917	1937	1957	■	1983	×▲×	1997	×■▲
1918	1938	1958	▲	1984	▲■▲	1998	×▲▲
1919	1939	1959	●●	1985	■●▲	1999	●×▲
1920	1940	1960	■■	1986	▲●▲	2000	■■▲
1921	1941	1961	▲▲	1987	■▲▲	2001	■■●
1922	1942	1962	●■	1988	+ +▲	2002	▲▲●
1923	1943	1963	●▲	1989	× +▲	2003	●▲●
1924	1944	1964	▲■	1990	▲ +▲	2004	▲■●
1925	1945	1965	■●	1991	× +×	2005	■●●
1926	1946	1966	▲●	1992	■ +▲	2006	▲●●
1927	1947	1967	■▲	1993	+▲▲	2007	■▲●
1928	1948	1968	+ +	1994	+●▲	2008	+ +●
1929	1949	1969	+	1995	+■▲	2009	× +●
1930	1950	1970	▲+			2010	▲+●
1931	1951	1971	●+				
1932	1952	1972	■+				
1933	1953	1973	+▲				
1934	1954	1974	+●				
1935	1955	1975	+■				

Découpage- Colección Guerra Zacarias


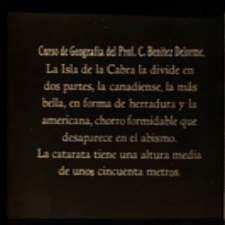

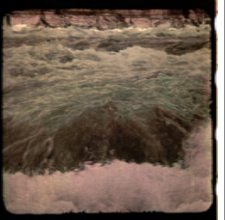
Cataratas del Niágara (Les Chutes du Niagara, 1911, Francia)


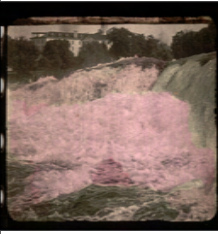
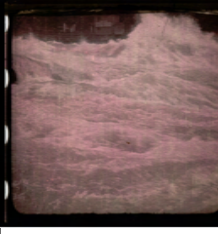

Francia, Vista de pájaro. Viaje a bordo de un hidroaeroplano Maurke Farman por Eugene Renaux (Voyage sur la vallée de la Seine à bord d'un hydroaéroplane Maurice Farman, 1914, Francia)





Identificación del material de la película : 35 mm Nitrato Positivo, Pathe Frere, Color (Pochoir y Pathecolor), Ratio 1:33, Mudo

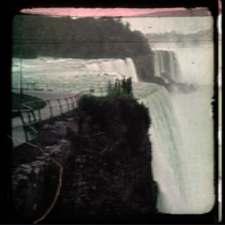

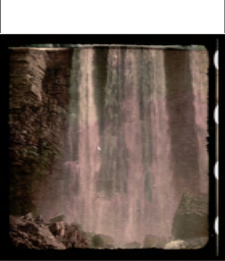

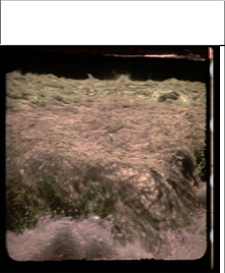
Información de digitalización: 3k 3070*2160, 16 bit, DPX Totales 11994, Output: Proxies16bit_Guerrazac




Observaciones generales: Colores muy nítidos y vistosos. Rayas muy importantes, muchas pegaduras, muchas reparaciones con mylar.



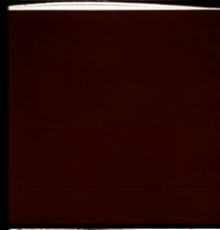


Plano	Breve Descripción Imagen		Localización		Duración		LUT	Los Daños			
	Fotograma	Plano - Reparto - Descripción Libre	1er Número de DPX	Ultimo Número de DPX	Total de DPX	Duración en Seg.		Notas Imagen	Tipo de Color	Notas Color	Notas de Continuidad
1		Intertítulo: "Curso de geografía del Prof. C. Benitez Delorme. CATARATAS DEL NIAGARA."	0	133	134	5.6	ND-01_zac	Inestabilidad - Polvo - Rayas - Flicker	Teñido		
2		Intertítulo: "Curso de Geografía del Prof. C. Benitez Delorme. La Isla de la Cabra la divide en dos partes, la canadiense, la más bella, en forma de herradura y la americana, choero formidable que desaparece en el abismo. La caratara tiene una altura media de unos cincuenta metros."	134	300	167	7.0	ND-01_zac	Inestabilidad - Polvo - Rayas - Flicker - Mancha - Pegadura de Calor (DPX 300)	Teñido		
3		Intertítulo: "CINEMATOGRAFIA EN COLORES DE PATHE FRERES"	301	382	82	3.4	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Polvo - Rayas - Flicker - Mancha - Pegadura de Calor (DPX 301, 382) - Miel (DPX 349) - Descarillamiento (DPX354-357) - Mancha de Quimico (DPX 359) - Mancha de revelado	Teñido		
4		Agua furiosa de las cataratas del Niágara, Canadá.	383	391	9	0.4	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 383, 390) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Rayas Sobre la Emulsion Reparacion con Maylar (DPX 387)	Pochoir		






5		Agua furiosa de las cataratas del Niagara, Canadá.	392	419	28	1.2	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 391, 404-405, 419) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 405-406) - Emulsion Rasgada (DPX 417)	Pochoir	Banda de decoloracion (DPX 396)	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 404)
6		Agua furiosa de las cataratas del Niagara, Canadá.	420	853	434	18.1	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 420, 422-423, 431-432, 453-454, 490-491, 497-498, 515-516, 526-527, 542-543, 561-562, 706-707, 754-755, 762-763, 853) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 453-454, 501-502, 547-549, 699) - Emulsion Rasgada (DPX 425, 460, 474-475, 510, 528) - Pelo de Camara - Levantamiento de EMulsion (DPX 567, 623, 780) - Perforación quebrada sobre la imagen	Pochoir		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 422, 431, 453, 490, 497, 542)
7		Agua furiosa de las Cataratas del Niagara, Canadá.	854	1123	270	11.3	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 854, 874-875, 889-890, 963-964, 988-989, 992-993, 1002-1003, 1042-1043, 1056-1057, 1077-1078, 1123) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha de descomposicion quimica (DPX 926, 927, 1024-1025, 1077-1078) Miel (DPX 876, 891, 893) Mancha - Hongos ? (DPX 973-974, 983) - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 951-956, 963, 966-968, 991-992, 995-997, 1001-1002, 1006, 1011, 1039-1040, 1044-1045, 1093-1095) - Pelo de Camara - Levantamiento de EMulsion (DPX 998, 1097, 1112, 1113, 1118, 1120) - Mancha Empresa (DPX 1000) - Emulsion Rasgada (DPX 1105)	Pochoir		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 889, 963, 1002) - Mutilacion (DPX 1094)
8		Plano de conjunto - Puente de las Cataratas del Niagara, Canadá.	1124	1608	485	20.2	ND-10_zacarias	Pegadura de Calor (DPX 1124, 1158-1159, 1254-1255, 1292-1293, 1359-1360, 1445-14646, 1608) - Lluvia de Rayas - Picadura - Miel (DPX 1152, 1318, 1344, 1397-1398) Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Pelo de Camara - Levantamiento de EMulsion (DPX 1124, 1126, 1134, 1148, 1397) - Descarillamiento (DPX 1294-1307)	Pochoir		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 1254)






9		Agua furiosa de las cataratas del Niagara, Canadá.	1609	3141	1533	63.9	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 1609, 1726-1727, 1758-1759, 1853-1854, 1955-1956, 1994-1995, 2332, 2379-2380, 2551-2552, 2838-2839, 3091-3092,3141) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 1804-1805, 1884, 1898, 1928, 1989, 2215-2216) - Levantamiento de EMulsion (DPX 1790) - Emulsion Rasgada (DPX 1863) - Suciedad Desgarillamiento (DPX 1989) - Mancha de Quimico (DPX 2070) - Pelo (DPX 2975-2977)	Pochoir	Mancha de Tinta (DPX 2178-2179)	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 1854,2332, 2380, 2838, 3091) - Mutilacion (DPX 3069) con Desgarillamiento
10		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	3142	3384	243	10.1	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 3142, 3169, 3255-3256, 3384) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 3145, 3160-3161, 3166, 3185, 3191-3193, 3207, 3212, 3256) -	Pochoir		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 3255)
11		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	3385	3722	338	14.1	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 3142, 3169, 3255-3256,3508-3509, 3549-3550, 3702, 2712-3713, 3722) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 3450, 3513-3516, 3530-3531, 3659, 3688-3689) - Mancha de revelado - Fibra y/o Pelo - Pegadura de Maylar (DPX 3529) - Emulsion Rasgada (DPX 3530- 3545, 3597) - Pelo de Camara -	Pochoir	Mancha de Tinta (DPX 3522, 3624) - Cambio de color con la pegadura (DPX 3702)	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 3508)
12		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	3723	3932	210	8.8	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 3723, 3739-3740, 3767-3768, 3785-3786, 3795-3796, 3932) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 3723-3725, 3727-3750, 3754-3756, 3758-3768, 3786, 3796, 3805-3806, 3845, 3894-3895, 3921-3922) - Levantamiento de EMuldion (DPX 3746-3747, 3779, 3925) Huella Desgarillamiento (DPX 3740-3741)	Pochoir		Mutilacion (DPX 3755-3756)






13		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	3933	3939	7	0.3	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 3933, 3939) - Pegadura de Maylar (DPX 3933 - 3934) - Desgarillamiento (DPX 3933-3934) - Mancha - Lluvia de Rayas - Flicker	Pochoir		
14		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	3940	4155	216	9.0	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 3940,3956-3957, 4102, 4155) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha (DPX 3954-3955)- Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 3944, 3954, 4082, 4155) - Fibra y/o Pelo	Pochoir	Mancha de Tinta (DPX 3951, 3968-3969, 4066, 4082, 4111, 4154) - Degradacion del Color	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 3956)
15		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	4156	4305	150	6.3	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 4156, 4189/4190, 4205-4206, 4280-4281, 4298-4299, 4305) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Mancha Empresa (DPX 4277) Miel (DPX 4182, 4192, 4282) Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX) - Emulsion Rasgada (DPX 4236-4239, 4257-4259)	Teñido + Pochoir		
16		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	4306	5230	925	38.5	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 4306, 4681-4682, 4792-4793, 4844-4845, 4881-4882, 4909-4910, 5104-5105, 5230) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Miel (DPX 4405, 4521-4522, 4634, 4826, 4892, 4992) - Mancha de Revelado - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 4410) - Huella - Desenfoque (DPX 4532,4555) - Levantamiento de EMulsion (DPX 4802, 5083)	Teñido + Pochoir	Degradacion del color - Banda de decoloracion (DPX 5211-5212)	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 4681, 4792, 4881, 4909)
17		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	5231	5430	200	8.3	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 5231, 5274-5275, 5378-5379, 5430) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Levantamiento de EMuldion (DPX 5353, 5425) Huella (DPX 5418) Pelo de Camara	Pochoir		



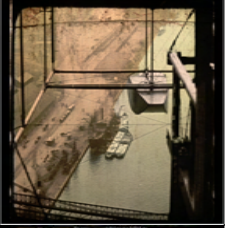
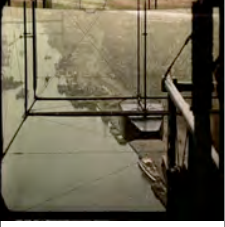

18		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	5431	5634	204	8.5	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 5431, 5443-5444, 5579-5580, 5634) - Pegadura de Maylar (DPX 5440) Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha de descomposicion (DPX 5513-5514, 5594-5597) - Miel (DPX 5547, 5550, 5620) Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 5437, 5440-5543, 5471, 5504, 5506-5513, 5531-5533, 5571-5573, 5576-5578, 5581-5583, 5594-5595, 5610-5614, 5561-5620, 5625-5629, 5633-5634) - Levantamiento de EMuldion (DPX 5492) Perforación quebrada sobre la imagen - Desenfoque (DPX 5591, 5607)</p>	Pochoir		Mutilacion (DPX 5439) - Discontinuidad entre Fotograma (DPX 5443, 5579)
19		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	5635	6653	1019	42.5	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 5635, 5744-5745, 5752-5753, 5972-5973, 6236-6237, 6590-6591) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Miel (DPX 5670, 5862, 5888, 5940, 6175) - Mancha de descomposicion (DPX 5718-5719, 5808, 6010, 6120-6121, 6154, 6175, 6231, 6264-6266, 6320, 6374, 6430, 6540, 6646-6647) Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 6093- 6094, 6219-6221) - Levantamiento de EMuldion (DPX 5663, 6338) Pelo de Camara</p>	Pochoir		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 5744, 5972, 6236)
20		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	6654	7003	350	14.6	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 6654, 6886-6887, 7003) - Lluvia de Rayas Fuerte - Picadura - Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 6700-6701, 6720-6721, 6833-6834, 6889-6890, 6936-6938) - Levantamiento de Emulsion (DPX 6777, 6778, 6794, 6985) Fibra y/o Pelo Huella (DPX 6887-6888) - Desgarrillamiento (DPX 6890) - Emulsion Rasgada (DPX 6910) - Burbujas (DPX 6987)</p>	Pochoir	Flicker Intencional del color - Error de Teñido	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 6886)



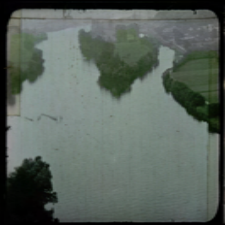


21		Vista de las Cataratas del Niagara, Canadá.	7004	7780	777	32.4	ND-10_zacarias	<p>inestabilidad -</p> <p>Pegadura de Calor (DPX 7004, 7055-7056, 7072-7073, 7188-7189, 7195-7196, 7241-7242, 7305-7306, 7397-7398, 7433-7434, 7500-7501, 7520-7521, 7545-7546) -</p> <p>Lluvia de Rayas Fuerte -</p> <p>Picadura -</p> <p>Mancha -</p> <p>Flicker -</p> <p>Rayas Sobre la Emulsion -</p> <p>Reparacion con Maylar (DPX 7055-7056, 7187-7188, 7477-7478, 7489-7491, 7549, 7557-7559, 7561-7562, 7573-7575, 7719-7721, 7735-7737, 7765-7767, 7776-7778, 7780) -</p> <p>Levantamiento de Emulsion</p> <p>Huella (DPX 7056)</p> <p>Fibra y/o Pelo -</p> <p>Grupo de rayas sobre la Emulsion (DPX 7111-7112) -</p> <p>Desgarillamiento (DPX 7720-7721) -</p> <p>Pegadura de Maylar (DPX 7728)</p>	Pochoir	Sobre Expuesto	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 7055, 7728)
22		Intertítulo: "Pathé Frères"	7781	7793	13	0.5	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad -</p> <p>Polvo -</p> <p>Rayas</p>	Teñido		
23		Amorca con inscripcion "CATARATAS DEL NIAGARA"	7794	7823	30	1.3	ND-10_zacarias				
24		Intertítulo: " FRANCIA A VISTA DE PAJARA. VIAJE A BORDO DE UN HIDROAEROPLANO MAURKE FARMAN PILOTADO POR EUGENE RENAUX, Pathe Frere, Film Ininflamable"	7824	7889	66	2.8	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad -</p> <p>Polvo -</p> <p>Rayas sobre la Emulsion -</p> <p>Mancha -</p> <p>Pegadura (DPX 7839) -</p> <p>Miel -</p> <p>Pegadura de Calor con Mutilacion del cuadro (DPX 7889)</p>	Teñido		
25		Intertítulo: "Geografia e Historia Prof. Carlos Benitez Delorme"	7890	7925	36	1.5	ND-10_zacarias	<p>Inestabilidad -</p> <p>Polvo -</p> <p>Rayas sobre la Emulsion -</p> <p>Mancha -</p>	Teñido		

26		Intertítulo: "PATHECOLOR"	7926	7974	49	2.0	ND-10_zacarias	Inestabilidad - Polvo - Rayas sobre la Emulsion - Mancha - Pegadura (DPX 7931, 7974) - Pegadura de Calor con Mutilacion del cuadro (DPX 7937) - Perforación quebrada sobre la imagen - Reparacion con Maylar (DPX 7930-7932)	Pochoir por Pathecolor	Cambio de color (DPX 7937)	
27		Plano de medio conjunto - Dos aviadores.	7975	8005	31	1.3	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 7975, 7996-7997) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Levantamiento de EMuldion (DPX 7991) - Desgarillamiento (DPX 7976)	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 7991, 7996)
28		Plano de medio conjunto - Un hombre esta con el hidroaeroplano, en el agua.	8006	8121	116	4.8	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 8006, 8032-8033, 8036-8037, 8053-8054, 8060-8061, 8079-8080, 8085, 8094-8095, 8106-8107, 8121) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha (DPX 8026, 8038) - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Suciedad - Burbujas	Pochoir por Pathecolor	Degradacion del color (DPX 8098-8100, 8121)	Mutilacion (DPX 8017, 8022) - Discontinuidad entre Fotograma (DPX 8033, 8036, 8053, 8061, 8079, 8094, 8106)
29		Plano de medio conjunto - Un hombre esta con el hidroaeroplano, en el agua.	8122	8190	69	2.9	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 8122, 8137-8138, 8144-8145, 8150-8151, 8155-8156) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Grupo de Rayas sobre la EMulsion (DPX 8158-8159) Reparacion con Maylar (Muchas) - Desenfocaje (DPX 8178, 8181, 8185, 8188)	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 8137, 8144, 8150, 8155)
30		Plano de medio conjunto - el hidroeroplano emprende el vuelo. Hombres a su lado.	8191	8237	47	2.0	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 8191, 8194-8195, 8206-8207, 8218-8219, 8222-8223, 8227-8228, 8231-8232, 8237) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Levantamiento de Emulsion Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Desenfocaje (8198-8199) - Fibra y/o Pelo - Huella	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 8194, 8206, 8219, 8222, 8231)

31		Vista del hidroaeroplano en el cielo.	8238	8302	65	2.7	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 8238, 8241,8264, 8275, 8287-8288, 8294-8295) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Levantamiento de Emulsion (DPX) - Mancha de Químico - Huella	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 8241, 8264, 8288, 8294)
32		Intertítulo: " Deauville "Marque Deposee Marque deposee"	8303	8369	67	2.8	ND-01_zac	Inestabilidad - Rayas - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion -	Teñido		
33		Vista de Deauville, Francia, desde un hidroaeroplano. Hipódromo Deauville - Clairfontaine, Hipódromo de la Touques, Country Club Golf, les Planches de Deauville, el Casino.	8370	9064	695	29.0	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 8370, 8448, 8551-8552, 8556-8557, 8600-8601) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Levantamiento de Emulsion - Mancha - Falta de Nitidez / Desenfoque Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Huella - Fibra y/o Pelo	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 8551)
34		Intertítulo: " LE Havre, Sainte Adresse "Marque Deposee Marque deposee"	9065	9129	65	2.7	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 9065) - Mancha - Rayas Sobre la Emulsion - Desgarillamiento (DPX 9072)	Teñido		
35		Vista de Le Havre, Francia, desde un hidroaeroplano. Edificio del Nice-Havrais.	9130	9744	615	25.6	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 9130, 9137-9138, 9142-9143, 9149, 9153-9154, 9162-9163, 9169-9170, 9180-9181, 9205-9206, 9227-9228, 9241-9243,) (Muchas) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Levantamiento de Emulsion (DPX 9277, 9607) - Mancha (DPX 9171) - Nitidez / Desenfoque Flicker - Mancha de Suciedad Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Huella - Pelo de Camara- Mancha de Revelado - Mancha de Grasa (DPX 9363)	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 9142, 9169, 9205, 9306,9336, 9622, 9635, 9679)

36		Intertítulo: " Honfleur "Marque Deposee Marque deposee"	9745	9806	62	2.6	ND-01_zac	Inestabilidad - Lluvia de Rayas Fuerte -	Teñido		
37		Vista de Honfleur, Francia, desde un hidroaeroplano. Borde del mar. El Viejo Faro del hospital.	9807	10040	234	9.8	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 9807, 9881-9882, 9936-9937, 10009-10010, 10014-10015, 10035-10036, 10040) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Burbujas (DPX 9807, 10028-10029, 10033) Flicker - Suciedad Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 9807, 9859-9860, 9881-9882, 9961- 9962, 9971-9972, 10009-10010, 10014, 10031-10034) - Levantamiento de Emulsion (DPX) - Mancha de Revelado - Fibra y/o Pelo - Huella (DPX 9872, 10018, 10036)	Pochoir por Pathecolor	Discontinuidad entre fotograma (DPX 9936, 10009, 10014)	
38		Vista de Honfleur, Francia, desde un hidroaeroplano. Borde del mar.	10041	10114	74	3.1	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 10041, 10044-10045, 10057-10058, 10063- 10064, 10070-10071, 10076-10077, 10097-10098, 10107-10108, 10114) - Lluvia de Rayas Fuerte - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 10057-10058, 10070-10072, 10076- 10077, 10083-10089, 10106-10114) - Burbujas (DPX 10083, 10091)	Pochoir por Pathecolor	Discontinuidad entre fotograma (DPX 10044, 10057, 10063, 10070, 10083)	
39		Vista del estuario de Honfleur, Francia, desde un hidroaeroplano.	10115	10178	64	2.7	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 10115, 10118-10119, 10125-10126, 10129- 10130, 10134-10135, 10147-10148, 10151-10152, 10160-10161, 10171-10172, 10178) - Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker	Pochoir por Pathecolor	Discontinuidad entre fotograma (DPX 10118, 10134, 10152, 10160)	
40		Interitítulo: " Caudebec "Marque Deposee Marque deposee"	10179	10233	55	2.3	ND-01_zac	Inestabilidad - Rayas - Mancha	Teñido		

41		Vista de Caudebec-en-Caux, Francia, desde un hidroaeroplano. Vista de las casa sobre el borde de la Sena.	10234	10590	357	14.9	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (Muchas) - Pegadura con Mutilacion del cuadro (10362, 10387) Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion (DPX 10242, muy gruesa)- Reparacion con Maylar (Muchas) - Levantamiento de Emulsion (DPX 10301, 10347,) - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Pelo de Camara - Mancha de Revelado - Flicker	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 10248, 10252, 10256, 10292, 10301, 10316, 10320, 10330, 10342, 10346, 10356, 10362, 10387, 10395, 10400, 10460, 10491, 10553, 10565, 10569)
42		Intertítulo: " Rouen "Marque Deposee Marque deposee"	10591	10622	32	1.3	ND-01_zac	Inestabilidad - Rayas - Pegadura de Calor (DPX 10622)	Teñido		
43		Vista de Rouen, Francia, desde un hidroaeroplano.	10623	10909	287	12.0	ND-01_zac	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 10623, 10724-10725, 10780-10781, 10841- 10842) - Incrustacion de suciedad en la Emulsion Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar - Burbujas Fibra y/o Pelo Mancha - Flicker	Pochoir por Pathecolor		Discontinuidad entre Fotograma (DPX 10841)
44		Vista de Rouen, Francia, desde un hidroaeroplano.	10910	11164	255	10.6		Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 10911, 10917-10918, 10927, 10943, 10957, 10977, 11019-11020, 11027-11028, 11033-11034) - Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar - Burbujas - Desenfoque Levantamiento de Emulsion (DPX 10975, 10976, 11047, 11155, 11157, 11164) - Fibra y/o Pelo - Perforación quebrada sobre la imagen Mancha - Flicker			Discontinuidad entre Fotograma (DPX 11027, 11033)
45		Vista de Rouen, Francia, desde un hidroaeroplano.	10910	11260	351	14.6	ND-20	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 11165, 11181, 11251-11252) - Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 11165, 11173, 11174, 11186, 11187, 11192, 1119-11203, 11207, 11212, 11218, 11225, 11230-11233, 11237-11239, 11241, 11243-11252, 11255-11257, 11260) - Burbujas Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Flicker	Pochoir por Pathecolor	En Blanco y Negro	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 11212)

46		Intertítulo: " Vernon "Marque Deposee Marque deposee"	11261	11314	54	2.3	ND-01_zac	Inestabilidad - Rayas - Mancha	Teñido	
47		Vista de Vernon, Francia, desde un hidroaeroplano. Puente no identificado, puede ser el Viejo Puente de Vernon, pero no encontramos de fotografía para confirmar.	11315	11608	294	12.3	DocuemtoZ 3	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 11165, 11181, 11251-11252, 11315, 11386- 11387, 11577-11578, 11601) - Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 11356-11357, 11608) Levantamiento de Emulsion (DPX 11464) - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Polvo Flicker	Pochoir por Pathecolor	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 11577, 11601)
48		Vista de Vernon, Francia, desde un hidroaeroplano. Ile Besac, Ile aux Freles.	11609	11926	318	13.3	DocuemtoZ 3	Inestabilidad - Pegadura de Calor (Muchas) - Pegadura con Mutilacion de cuadro (DPX 11736) Lluvia de Rayas Fuerte - Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (Muchas) Levantamiento de Emulsion (DPX 11679) - Perforación quebrada sobre la imagen - Mancha - Fibra y/o Pelo Flicker	Pochoir por Pathecolor	Discontinuidad entre Fotograma (DPX 11617, 11640, 11681, 11703, 11762, 11826, 11855, 11875, 11884)
49		Vista de Vernon, Francia, desde un hidroaeroplano. Ile aux boeufs.	11927	11972	46	1.9	DocuemtoZ 3	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 11927) con Mutilacion de un cuadro- Pegadura de Calor (DPX 11947-11948, 11972) Lluvia de Rayas Fuerte - Mancha - Flicker - Huella (DPX11927) Rayas Sobre la Emulsion - Reparacion con Maylar (DPX 11941-11944) - Levantamiento de Emulsion (DPX 11933)	Pochoir por Pathecolor	
50		Intertítulo: " Pathe Exchanges inc."	11973	11994	22	0.9	DocuemtoZ 3	Inestabilidad - Pegadura de Calor (DPX 11973, 11994) - Rayas	Teñido	

COMITÉ INTERINSTITUCIONAL CATALOGACIÓN CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL MÉXICO (CICCAM)

CUESTIONARIO CATALOGACIÓN CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL

ANTECEDENTES

El Comité Interinstitucional de Catalogación Cinematográfica y Audiovisual México (CICCAM) propone el siguiente cuestionario como el instrumento, cuyo propósito es diagnosticar y analizar la situación actual en la labor de descripción de los acervos cinematográficos y audiovisuales (fílmicos y no fílmicos).

El diseño está basado en la experiencia que aporta el cuestionario para las instituciones fílmicas aspirantes a integrarse como socios en el proyecto Ibermedia (Baratz) y la Plataforma Iberoamericana.

(<http://www.fonotecanacional.gob.mx/plataformalberoamericana/presentacion.html>)

INSTRUCCIONES

El instrumento bajo la modalidad de cuestionario se divide en tres secciones: datos generales, recursos y acceso.

Agradecemos de antemano su participación y contribución en el presente diagnóstico, el cual nos permitirá dar un paso decisivo en la valorización de nuestro patrimonio cinematográfico y audiovisual.

El cuestionario debe ser respondido a título de cada institución, especificando los responsables (nombres y funciones) asignados para responderlo. Favor de responder apoyados por el Cuadernillo Tutorial y el Glosario.

I. DATOS GENERALES

INSTITUCIÓN

NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN

- Dirección
- Ciudad, País
- Código postal
- Teléfonos
- Correo electrónico
- URL o sitio internet
- Nombre contacto(s)
 - Cargo o puesto
 - Formación académica. Ocupación actual, número de años y categoría laboral
 - a. Base o plaza
 - b. Confianza
 - c. Servicios profesionales)
 - Dirección
 - Correo electrónico

CARACTERÍSTICAS DE LA INSTITUCIÓN

- Misión y objetivos institucionales
- Tipo de institución pública específica en función de estatuto jurídico
 - a. Archivo nacional
 - b. Archivo universitario
 - c. Escuela
 - d. Productora
 - e. Fundación
 - f. Dependencia gubernamental
 - g. Museo
 - h. otro, especifique
- Año de inicio de actividades
- Tipos de archivos y/o acervos
 - a. Fílmicos
 - b. no fílmicos
 - c. audiovisuales (video analógico, digital)
- Principales tareas:
 - Adquisición
 - Catalogación
 - Conservación
 - Digitalización
 - Restauración
 - Difusión

- Acceso
- otros, especifique
- Responsabilidades
 - Nacional
 - Regional
 - local
- Número de empleados en labores de catalogación
 - Nombre
 - antigüedad puesto
 - nivel y área de estudios
 - formación en la actividad
 - cargo y función
- Miembro de organización (especifique)
 - Nacional de archivos
 - Internacional de archivos
 - FIAF
 - FIAT
 - CENAF
 - CLAIM
 - Bibliotecas (Biblioci)
 - Museos
 - Bancos de imágenes (FOCAL)
 - otra (sí/no), especifique cuáles

II. RECURSOS

ACERVOS, FONDOS Y COLECCIONES (nombres)

- Tipología
 - Fílmicos
 - negativo, positivo, duplicado
 - formatos (35, 16, [súper 8](#), 8, 9.5, 70 mm...)
 - soporte (nitrate, acetate, polyester)
 - No fílmicos
 - bibliografía
 - hemerografía
 - guiones (etapas)
 - Cartas (epistolar), diarios
 - vestuario
 - equipo tecnológico
 - iconografía (carteles, fotomontajes, stills, otros)
 - fotografía
 - programas de exhibición
 - administrativo y contable
 - equipo tecnológico (cámaras, lentes, proyectores, etc.)
 - memorabilia (timbres, tarjetas postales, souvenirs, otro especifique)
 - otros, especifique

- Sonoros
 - Cinta magnética
 - Disco acetato
 - Disco compacto
 - Disco LP
 - Otro, especifique
- Audiovisuales
 - Video
 - VHS
 - Betacam
 - Hi 8
 - Otro, especifique
 - Cine digital (formato de producción o formato de exhibición)
 - DVD
 - Laser Disc
 - Blu Ray
 - Otro, especifique
- Porcentaje catalogado de acervos, en base a la tipología anterior en:
 - Soporte papel
 - Soporte electrónico
 - Soporte digital
- Niveles de catalogación (ver glosario, 1 o 2):
 - Inventario, listado general
 - Inventario físico
 - Clasificación (especificar)
 - Analítica (o découpage)

REGLAS/NORMAS

- En base a las Reglas FIAF, especificar cuáles entre las 7 áreas son utilizadas en sus archivos de cine y audiovisuales (con base a la tipología anterior):
 - Título
 - Responsabilidad realización, producción, distribución
 - Edición, versión, variantes
 - Descripción física
 - Derechos
 - Series
 - Notas
- IASA (sonoros y audiovisuales)
- AMIA
- FIAT
- Angloamerican cataloguing Rules
- Reglas locales o regionales: Norma Mexicana de Catalogación (de documentos fonográficos...)
- Otras, especifique
- ISBD (NBM) (audiovisuales)

- ISAD (G) (documentales)
- AACR2 (formatos)
- RDA (formatos)

BASES DE DATOS Y SOFTWARE

- Sistemas
 - ficheros manuales y/o
 - ficheros automatizados
 - Cuál

- Software(s) utilizado
 - Excel
 - Word
 - Microsis
 - Dbase
 - Otro, especifique

- Número, soportes y nombres de bases de datos
 - Impreso
 - Digital

- Correspondencias entre bases de datos
 - Iguales
 - Diferentes
 - Duplicadas

- Acervos compartidos entre bases de datos
 - corresponde a 1 o varias bases de datos
 - sin terminar
 - diferentes (tránsito, usuarios)
 - no existe

- Criterios internacionales para metadatos aplicados
 - METS
 - MARC21
 - Dublin core
 - MODS
 - TEI
 - Lenguajes de marcado
 - Otros, especifique

- Procesos de digitalización (porcentajes con base en la tipología anterior):
 - Título
 - Responsabilidad realización, producción, distribución
 - Edición, versión, variantes
 - Descripción física
 - Derechos
 - Series
 - Notas

III. ACCESO

USUARIOS

- Principales usuarios de sus acervos y servicios:
 - público en general
 - investigadores
 - estudiantes
 - editoriales y/o productoras
 - medios de comunicación (Televisión, Radio)
 - bancos de imágenes
 - personal interno
 - otros, especifique

- Usuarios con acceso (asignar por cada base de datos existente)
 - Internos
 - Nombre
 - Cargo
 - soporte
 - Externos
 - Tipo
 - soporte

MODALIDADES DE INTERVENCIÓN/CONSULTA

- Lugar de consulta
 - in situ
 - en línea; agregar dirección; niveles (intranet, internet) *subida/bajada en Kbps o megas
 - Modem
 - ADSL
 - ADSL WI-FI
 - Otros
- Estructura y equipamiento: equipo, cantidad, memoria RAM, memoria ROM, sistema operativo, Otros
- Tipos de búsqueda:
 - Títulos
 - País
 - Personalidad
 - Fecha
 - Todo
 - Palabra clave
- Comparte catálogo con otra institución (tipo: archivo fílmico, universidad, etc.) Cuáles:

RECURSOS HUMANOS/FINANCIEROS

- Responsables internos que intervienen el catálogo:

- Nombre
- Área
- Cargo
- Valida
- Modifica
- Número
- Función
 - Asistencia
 - Revisión
 - Almacén
 - Secretaria
 - Documentalista
 - Horas utilizadas
 - categoría laboral
- Retroalimentación con usuarios externos
 - Sí
 - No
 - Cómo
 - Investigadores
 - Curadores
 - Otros, especifique
- Recursos para mantenimiento y actualización del software
 - Licencias adquiridas
 - Software libre

OBSERVACIONES ADICIONALES

- Especifique las necesidades que espera cubrir con la catalogación:
 - Conservación
 - preservación (restauración)
 - difusión
 - comercial
 - no comercial
 - culturales
 - educativos
- Si tiene comentarios adicionales, por favor transmítalos.

Gracias por su colaboración.

Fecha:

Firma

Fecha
15 de enero del 2019

Oficio:
Autorización

Folio
FNC/005/019

Lugar
Av. México Coyoacán
No. 389, Col. Xoco,
Alcaldía Benito Juárez,
c.p. 03330
Ciudad de México

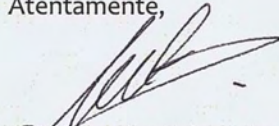
Contacto:
41551201/1171
www.cinetecanacional.net

Lic. Laura Nalleli Reyes Lara
Presente

En atención a su solicitud de autorización para el uso de algunos fragmentos de tablas y formatos con información de la Dirección de Acervos generados por usted y otros compañeros durante su estancia en esta institución como trabajadora, le informo que la Cineteca Nacional no tiene inconveniente en que se incluyan en su trabajo de tesis de la Maestría en Cine Documental del CUEC-FAD, UNAM.

Cabe señalar que esta autorización es únicamente con fines educativos y explicativos de su tesis en la gestión de archivos fílmicos.

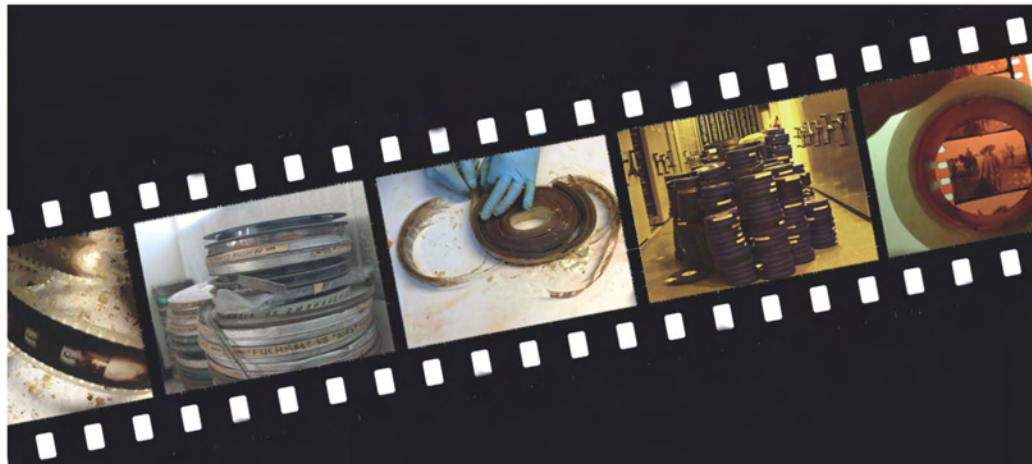
Atentamente,



Dr. Alejandro Pelayo Rangel
Director General

c.c.p. Lic. Dora Moreno Brizuela.- Directora de Acervos.- Cineteca Nacional.





DISPOSITIVO

Lugar donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido



GERARDO JULIÁN AURORA ABEL MOISÉS HÉCTOR FERNANDO GREGORIO MARGARITA FRANCISCO RICARDO ARTURO
 ORTIZ HERNÁNDEZ GÓMEZ GÓMEZ HERNÁNDEZ CHAVARRÍA OSORIO ROCHA SOSA GAYTÁN MONFORT TALAVERA

OCTUBRE 27

AMAPCIA A.C. PRESENTA UNA PELÍCULA DE NILA GUISS PRODUCTORA / EJECUTIVA EN ASOCIACIÓN CON CUEC UNAM - FILMOTECA UNAM EDITADA POR GUSTAVO MADRID - NILA GUISS
 DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: BERNARDO PÉREZ DE LA TORRE MÚSICA DE ALVARO RUÍZ - HUMBERTO ÁLVAREZ - UGO SANCHEZ DISEÑO SONORO ADRIÁN PALLARES GRÁFICOS Y DISEÑO ROBERTO MARTÍNEZ - HAZEL TORRES



Fuente: Presentación a Prensa en el Centro de Cultura Digital con fines de información de recursos. Octubre 27 de 2016.