



A DOBLE TINTA

Cuadernos de divulgación y docencia

Universidad Nacional Autónoma de México

Cine y archivo:
de la difusión de su
preservación a la defensa
de su apropiación

**TANIA CELINA RUIZ OJEDA Y
VIRGINIA RICO MENESES (COORDINADORAS)**



Cine y archivo:
de la difusión de su
preservación a la defensa
de su apropiación

TANIA CELINA RUIZ OJEDA
VIRGINIA RICO MENESES
COORDINADORAS



A DOBLE TINTA

Cuadernos de divulgación y docencia
Universidad Nacional Autónoma de México

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Ruiz Ojeda, Tania, editor. | Rico Meneses, Virginia, editor.

Título: Cine y archivo : de la difusión de su preservación a la defensa de su apropiación / Tania Celina Ruiz Ojeda, Virginia Rico Meneses, coordinadoras.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2024. | Serie: A doble tinta : cuadernos de divulgación y docencia.

Identificadores: LIBRUNAM 2231492 (libro electrónico) | ISBN 9786073087957 (libro electrónico).

Temas: Archivos cinematográficos. | Cine -- Investigación.

Clasificación: LCC PN1993.4 (libro electrónico) | DDC 791.43079—dc23



UDIR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria General

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez
Secretario Administrativo

Dra. Diana Tamara Martínez Ruíz
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
*Secretario de Prevención, Atención y Seguridad
Universitaria*

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora de Difusión Cultural

Dirección General de Publicaciones
y Fomento Editorial
Socorro Venegas
Directora General

Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti
*Coordinadora de la Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales*

A DOBLE TINTA

Cuadernos de divulgación y docencia
Universidad Nacional Autónoma de México

Luciano Concheiro San Vicente
Editor responsable

Natalia de la Luz Romero Castellanos
Corrección de estilo y cuidado de la edición

Amaury Veira Huerta
Portada y diseño

Nuria Saburit Solbes
Formación y maquetación

Primera edición: febrero de 2024.

DR © 2024, UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
04510 Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales (UDIR)

Esta edición y sus características son propiedad de la
Universidad Nacional Autónoma de México.

La obra se financió con recursos del PAPIIT
IA400720, otorgado por la DGAPA UNAM en su
convocatoria 2020.

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin la autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

ISBN versión digital: 978-607-30-8795-7

Hecho e impreso en México.

CONTENIDO

PREÁMBULO	7
Impresiones hacia el porvenir. Los nexos (in)estables entre el cine y el archivo	
LOS USOS Y POTENCIAS DEL MATERIAL DE ARCHIVO EN EL CINE // PRIMERA SESIÓN	
Participantes: Tzutzumatzin Soto, Andrés García Franco y José María Serralde 18 de agosto de 2020	23
EL LUGAR DE LOS ARCHIVOS DE CINE: DE SUS ORÍGENES Y FUTUROS POSIBLES // SEGUNDA SESIÓN	
Participantes: Viviana García Besné y Teresa Carvajal Juárez 20 de agosto de 2020	53
LAS SUBVERSIONES CINEMATOGRAFICAS Y LA (RE)APROPIACIÓN DE IMÁGENES COMO PARTE DE LOS PROCESOS CREATIVOS // TERCERA SESIÓN	
Participantes: Ezequiel Reyes Retana, Michael Ramos Araizaga y Manuel “Morris” Trujillo 25 de agosto de 2020	77
ORGANIZACIÓN DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS PARA LA DIFUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE // CUARTA SESIÓN	
Participantes: Juan Alberto Apodaca, Aliber Escobar y Javier Ramírez 27 de agosto de 2020	107
LA APERTURA DE LOS ARCHIVOS DE CINE. ¿PRÁCTICA COTIDIANA O UN ASUNTO PENDIENTE? // QUINTA SESIÓN	
Participantes: Hugo Villa Smythe, Pablo Martínez Zárate y Tania Celina Ruiz Ojeda 1 de septiembre de 2020	143
INVESTIGAR EL CINE: DE LA CULTURA AUDIOVISUAL AL ANÁLISIS DE MATERIAL DE ARCHIVO // SEXTA SESIÓN	
Participantes: Brenda Rodríguez, David Flores Magón, David Wood e Israel Rodríguez 3 de septiembre de 2020	177
PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN EL CINE Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO // SÉPTIMA SESIÓN	
Participantes: Andrea Ancira, Elena Pardo, Elva Peniche y Mariana Martínez 8 de septiembre de 2020	209
SEMBLANZAS	241

Proceso creativo del diseño visual de las sesiones realizado por Yareli Rivera, con material de archivo perteneciente a la Biblioteca Francisco Javier Clavijero de la Universidad Iberoamericana y al Archivo Visual y Sonoro/de la Biblioteca Pública de Jalisco “Juan José Arreola”.

Las sesiones que dieron origen a este libro y su correspondiente publicación digital fueron posibles gracias al proyecto PAPIIT IA400720, otorgado por la DGAPA UNAM en su convocatoria 2020.

PREÁMBULO

IMPRESIONES HACIA EL PORVENIR. LOS NEXOS (IN)ESTABLES ENTRE EL CINE Y EL ARCHIVO

En el 2020, año en el que se realizaron las Sesiones en Línea sobre Cine y Archivo presentadas en este libro, la transformación de nuestras formas de relacionarnos, habitar el mundo y, por lo tanto, de crear, reflexionar y ver el cine, fue algo ineludible. La aparición de un virus que, a más de dos años de su dispersión mundial y el deceso de millones de personas por el contagio indiscriminado en los cinco continentes, ha reconfigurado también la forma en que pensamos el cine, sus improntas y significaciones culturales. Ir, ver, estar y reflexionar el cine pueden pensarse con mayor nitidez después de esta amarga experiencia, como una acción vinculada a la vida cotidiana, con repercusiones insospechadas que se encuentran en cambio constante, de la misma manera que sucede con el devenir propio y colectivo.

El proponer una serie de actividades que nos permitieran mantener contacto, a pesar de la distancia social requerida para la subsistencia, se convirtió en un imperativo por parte de organizaciones, instituciones, asociaciones, universidades y toda persona que tuviera los recursos para trabajar desde su hogar con acceso a internet y el equipo necesario para “moverse” desde la virtualidad. Cientos de cineastas liberaron sus películas para verse de manera gratuita en línea; cursos, talleres y diversas actividades formativas se convirtieron en una opción de aprendizaje para distraernos o concentrarnos dentro de casa; encuentros, charlas, conferencias y discusiones colectivas se realizaron en diferentes horarios y con temáticas variadas. En este amplio e inabarcable panorama de acompañamiento en medio del encierro y la incertidumbre, surge la idea de invitar a perso-

nas vinculadas con la experiencia cinematográfica a conversar sobre cine y archivo en México.

Pronto nos dimos cuenta de que, si bien las Sesiones en Línea sobre Cine y Archivo respondían a la necesidad derivada por el COVID-19 para proponer actividades accesibles para las personas interesadas en el cine, también eran y son parte de una discusión actual y efervescente sobre este, los estudios cinematográficos y la posibilidad de pensar el archivo como práctica y concepto polifónico vinculado con la experiencia cinematográfica. Si bien puede decirse que en México queda mucho por descubrir de la historia de iniciativas ciudadanas e institucionales dedicadas a la preservación cinematográfica, al hablar de cine y archivo surgen problemáticas y asuntos pendientes de abordar que responden a necesidades socioculturales y derivaciones epistemológicas complejas, las cuales buscaron abordarse en las sesiones sostenidas con las y los especialistas que participaron en las conversaciones organizadas por Ojo Libre y la Unidad de Investigación sobre Representaciones Sociales y Culturales de la UNAM.

Reconocemos que, contemplando el trabajo hecho hasta ahora por investigadores cinematográficos, archivistas, creadores y gestores, la relación entre el cine y el archivo dista mucho de ser un tema reciente, y se percibe más como un camino que apenas se está trazando en su veta de investigación. Un posible estado de la cuestión en México sienta sus bases en la consideración del trabajo de Elena Sánchez Valenzuela, Aurelio de los Reyes y Emilio García Riera, al apuntalar la necesidad de pensar el cine desde las obras cinematográficas y sus remanentes documentales, así como desde la confluencia social, política y cultural entre las imágenes y la sociedad mexicana.

En la actualidad, la discusión académica sobre el cine y el archivo, junto a la práctica cinematográfica, la proliferación de imágenes y la aún relativa accesibilidad a las tecnologías de registro audiovisual y al conocimiento en torno a las prácticas archivísticas, desbordan una conceptualización heterogénea detonada por un cuestionamiento a la institución del archivo desde el cine experimental, la creación de iniciativas ciudadanas e institucionales para la preservación del cine, y la investigación y generación de iniciativas académicas que difunden y proponen la discusión entre personas dedicadas a la reflexión sobre estos temas. Hoy en día, reconocemos que somos parte de la labor cotidiana de quienes se dedican a la promoción de reflexiones colectivas como esta, tal es el caso de la reciente edición del libro *Un archivo etnográfico*, cuidado y trabajado por Antonio Zirión e Itzel Martínez del Cañizo; de la misma manera, nos sumamos a iniciativas como la reciente convocatoria generada por el Instituto Mexicano de Cinematografía, para destinar anualmente un fondo específico para la creación de acervos y archivos cinematográficos y audiovisuales; o el grupo Experiencias de Archivo, que nos ha enseñado a pensar lúdicamente al archivo “más allá de la bóveda”. Reconocemos también las propuestas generadas por instituciones y festivales de cine como la Filmoteca de la UNAM y Ultracinema Mx, además de diversas organizaciones ciudadanas e instituciones que generan actividades formativas de fácil acceso para quienes nos interesamos en el cine y el archivo.

Cada una de las sesiones realizadas entre los meses de agosto y septiembre del 2020 buscó reunir a especialistas en temas relacionados, pero cuyo trabajo contrastara al momento de cada encuentro, con la intención de reconocer la heterogeneidad de pensamiento y acción en los ámbitos de la investigación, la difusión, la preservación, la creación y, en general, desde la reflexión sobre cine. Para detonar la discusión colectiva sobre

cine y archivo en México, invitamos a más de treinta personas dedicadas a la creación, preservación, investigación y difusión del cine, cuyo trabajo ha sido relevante en los últimos años, de los cuales 21 aceptaron participar en una serie de conversaciones cuyos ejes transversales fluctúan entre las relaciones contrastantes que existen entre el cine y el archivo, desde las reflexiones teóricas y de transformación conceptual, hasta las variables investigativas, transitando también por las subversiones creativas del uso de material de archivo a las iniciativas de preservación cinematográfica existentes en nuestro país.

La primera sesión tuvo como eje rector “Los usos y potencias del material de archivo en el cine”, y contó con la participación de Tzutzumatzin Soto, Andrés García Franco y José María Serralde, quienes aterrizaron una propuesta de conceptualización vinculada con *la erótica del archivo*, aunada a la teorización hecha desde la práctica investigativa; a la pertinencia del cuestionamiento de lo aprendido; al trabajo en la comunidad que se genera en torno al cine, al archivo y a las diversas problemáticas en las que se encuentra inmersa la institución del archivo; además de que compartieron diferentes metodologías que han desarrollado respecto al uso del material de archivo como parte de su trabajo cinematográfico.

La segunda sesión tuvo como tema principal “El lugar de los archivos de cine: de sus orígenes y futuros posibles”, a través de la experiencia de Teresa Carvajal Juárez y Viviana García Besné, quienes nos compartieron sobre el surgimiento de los archivos de los que son parte. También reflexionamos junto a ellas sobre los proyectos de preservación de un cine particular (cine hecho por estudiantes de una carrera de cine y el cine popular); la fragilidad del archivo y el apoyo de la sociedad para afrontar las adversidades; la falta de una estructura espacial adecuada para

la preservación cinematográfica, así como el reconocimiento de las distintas prácticas cinematográficas; las estrategias de preservación y digitalización de los recursos que poseen; la valoración de todas las personas que participan en la preservación cinematográfica y, por último, profundizamos en la especialización de los archivos y las cualidades de sus acervos.

En la tercera sesión participaron Ezequiel Reyes, Manuel “Morris” Trujillo y Michael Ramos Araizaga para conversar sobre: “Las subversiones cinematográficas y la (re)apropiación de imágenes como parte de los procesos creativos”, charla que derivó en temas vinculados con la creación, preservación y apropiación de las imágenes; las condiciones de creación desde el uso de las imágenes de los otros; el sentido político de la transformación de los discursos visuales; la necesidad de la diversificación de los archivos; las estrategias comunes para compartir desde el cine; la responsabilidad repartida de la preservación y la diversificación de los usos de las imágenes en el cine.

En la cuarta sesión se sumaron a las conversaciones Juan Alberto Apodaca, Javier Ramírez y Aliber Escobar, quienes dialogaron sobre: “La organización de actividades académicas para la difusión de la investigación sobre cine”, su creación dentro y fuera de la academia; las condiciones de difusión del conocimiento cinematográfico; la generación de actividades que difunden la investigación sobre cine; la permanencia y pertinencia de iniciativas colectivas de discusión y encuentro; la centralización geopolítica de la investigación sobre cine; la profesionalización de la investigación cinematográfica, y el papel de la cinefilia en los procesos de enseñanza dentro y fuera de la academia.

Para la quinta sesión, participaron Tania Ruiz Ojeda, Pablo Martínez Zárate y Hugo Villa Smythe, con la intención de

conversar sobre: “La apertura de los archivos de cine. ¿Práctica cotidiana o un asunto pendiente?”. Desde sus puntos de vista como parte de instituciones académicas, conversaron en torno a la necesidad de digitalizar las películas y el poco recurso; la identificación de las y los usuarios del archivo; la difusión del trabajo de los archivos filmicos; los horizontes del archivo; el archivo como intermediario; las funciones sociales del archivo; la responsabilidad compartida en los procesos de investigación, difusión y preservación; la diversidad del archivo, del público y de los usuarios; la incidencia de los usuarios en la reconfiguración del archivo; la reconfiguración del relato y la construcción de la memoria histórica mediante la participación activa de las personas en el entramado del archivo; la vocación pública del archivo y sobre la polisemia del archivo.

En la sexta sesión contamos con la participación de Brenda Rodríguez, David Wood, Israel Rodríguez y David Flores Magón, investigadores especializados en cine, con quienes discutimos sobre: “Investigar el cine: de la cultura audiovisual al análisis de material de archivo”. Junto a ellos pensamos en el sentido polisémico del archivo, que va de la institución a una configuración conceptual en disputa; la subversión del archivo visto como una posibilidad de relecturas; pensamos en la figura controvertida del cineasta como archivista; la irrupción del cine casero y su filtración en el archivo; el trabajo del investigador y la intervención de su mirada en la configuración epistemológica del cine; la generación del conocimiento desde el cine y las vicisitudes de los procesos investigativos ante la transformación del archivo.

En la séptima y última sesión nos acompañaron Elena Pardo, Andrea Ancira, Mariana Martínez y Elva Peniche, quienes nos compartieron sus experiencias en torno a: “Prácticas de archivo en el cine y el arte contemporáneo”, para aterrizar la reflexión

en la afectividad del archivo; las pulsiones comunes de las estrategias experimentales y su relación con el archivo; la lógica de la copia en el archivo; la historia incompleta, los vericuetos de la investigación y la construcción histórica; la materialidad del archivo y sus conexiones con el arte contemporáneo; los umbrales del archivo desde la creación artística; las prácticas de reapropiación y de reutilización del archivo desde el arte contemporáneo y el cine; la historia personal de la que forma parte el archivo; la teoría y la necesidad de reivindicar la exploración epistemológica del archivo desde la práctica misma.

En cada sesión se suman voces de personas que asistieron al encuentro virtual y que tuvieron dudas respecto a los temas abordados, por lo que se incluyen sus nombres, dada la relevancia de la vinculación sin límites geográficos que catapultó las sesiones, para llegar a países como España, Argentina, Paraguay y Chile, así como a diversas ciudades de México como Guadalajara, Aguascalientes, Tijuana, Ciudad de México y Morelia, entre otras.

Agradecemos a la Unidad de Investigación sobre Representaciones Sociales y Culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UDIR UNAM); a la Biblioteca Francisco Javier Clavijero y al Laboratorio Iberoamericano de Documental, ambos pertenecientes a la Universidad Iberoamericana; a todas las personas especialistas participantes; a Pablo Martínez Zárate, Yovana Camal, Yareli Rivera, Vanessa Marín, Laura Márquez, Patzy Daniela de la Peña y Pilar Hidalgo, por su invaluable trabajo en la transcripción de nuestras sesiones. Gracias a su esfuerzo podemos leer a continuación las conversaciones virtuales en otro formato, complementario al primigenio.

Tania Celina Ruiz Ojeda y Virginia Rico Meneses

Coordinadoras
Septiembre de 2022

Sesiones en línea sobre
CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

Todos los martes y jueves a través de FB Live,
del 18 de agosto al 8 de septiembre de 2020

18:00h.



zonas de estafas

ojolibrecine@gmail.com

Ojo Libre

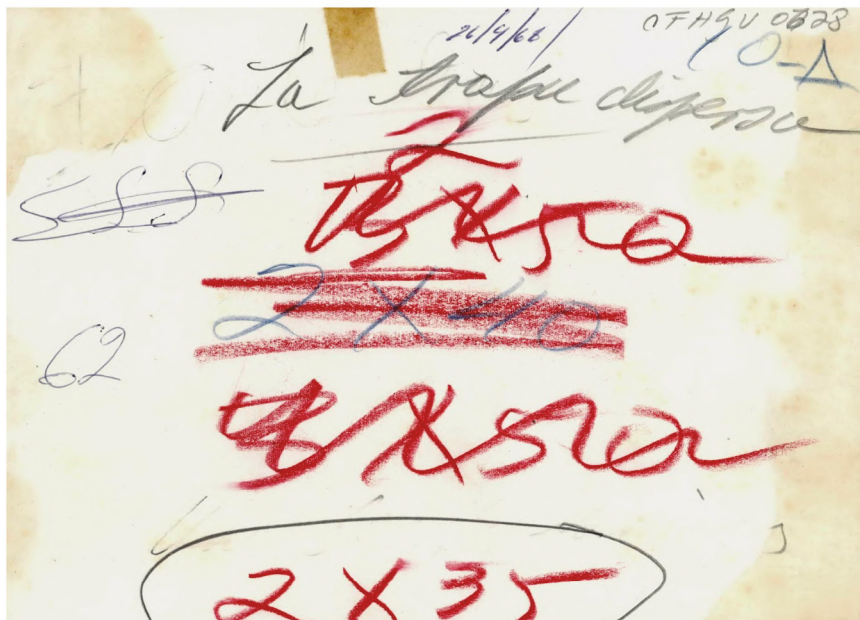
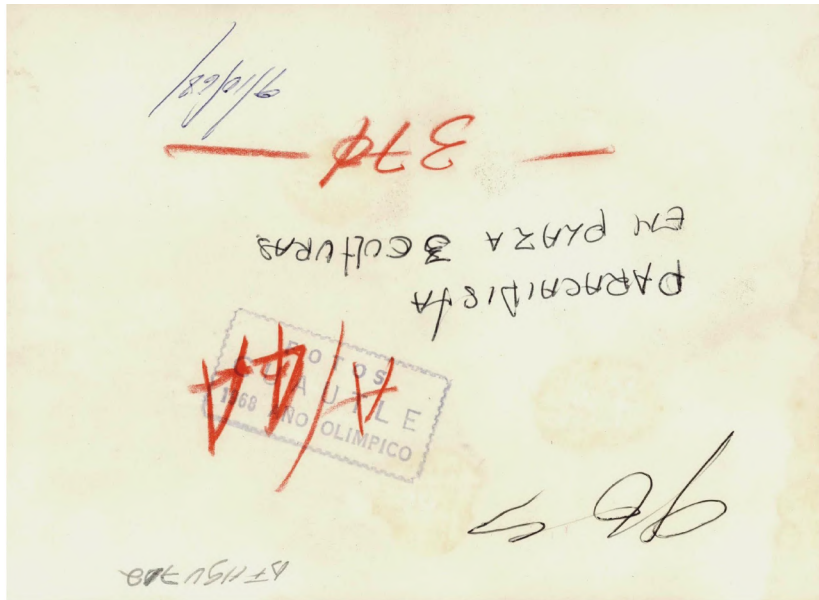
ojo.librecine

443 119 8607



CFHGU 0638 10-2
EL Huelgo
14/1/68 los alumnos
3X45 2/10

CFHGU 0634 10-2
2X50
EQUIPO DE OFICINA...
LA OC. A... DEL PROPIO PLANTEL.-
26/9/68
Móvil...
70 = ~~274~~
~~MOBILIARIO Y EQUIPO...~~
Equipo de oficina





Los Escenos -

BFH5U 695

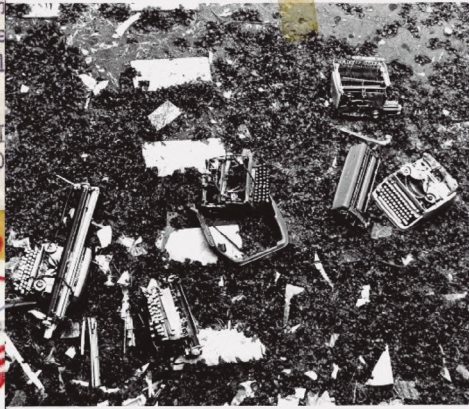
Escenas de estas tres

RAYMOND CITIZMAN VALDES

4/10/68

19 June

Shelley Winters (c/PNewman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano que no la sabe y Winters
le come sta es un larsante ya que
todos l a"



1970 THE BI
Ryan O
dueño

6200/8

071154 0634

DE OFIC
LA OC. A

70 = ~~274~~ -

go en cor

or de lar
se enter
os de Mé

EQUIPO de oficina

Handwritten notes and signatures in red ink, including "EX-52" and "EX-50".

Handwritten notes in blue ink, including "37E" and "EN PARA 3 CULTURAS".

Handwritten notes in red ink, including "EL Heredo" and "los alumnos".



comunicarme con la Cir
ir a México para consu

Handwritten notes in blue ink, including "Escenas -" and "Series de estas tres".

le las
pdré
ré que
pucleras

Shelley Winters (c/Pneuman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano... que se le toque... Winters
le comen... es un... se que

Sesiones en línea sobre **CINE Y ARCHIVO:**

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**1era Sesión. Los usos y potencias del material
de Archivo en el cine**

Tzutzumatzin Soto
Experiencias de Archivo



Andrés García Franco
La Pizca Film Research



José María Serralde
Ensamble Cine Mudo



Modera: Virginia Rico

18 de agosto 18:00h.

facebooklive: Ojo Libre 
ojolibrecine@gmail.com 
ojo.librecine 
443 119 8607 



LOS USOS Y POTENCIAS DEL MATERIAL DE ARCHIVO EN EL CINE //

PRIMERA SESIÓN

PARTICIPANTES: TZUTZUMATZIN SOTO, ANDRÉS GARCÍA FRANCO Y JOSÉ MARÍA SERRALDE

18 DE AGOSTO DE 2020

VIRGINIA RICO: Es pertinente comenzar desde una serie de cuestiones vinculadas a sus respectivas experiencias como parte de los proyectos en los que colaboran, que les permiten no solamente bucear en los archivos cinematográficos o en otro tipo de acervos, sino también delinear sus propias conceptualizaciones y significaciones de lo que se puede pensar como material de archivo y como archivo fílmico. Prácticas de Archivo, Ensamble Cine Mudo y La Pizca Film Research son proyectos distintos entre sí, pero con algunas coincidencias, dado que, entre otras cualidades, se identifican como experiencias colectivas creadas por personas que trabajan desde el archivo y que buscan también poner en discusión la idea de comunidad en el ámbito cinematográfico. Desde este punto de partida, surgen las siguientes preguntas: ¿desde estos proyectos colectivos, así como desde su quehacer personal, han trabajado los temas del cine y archivo mediante conceptualizaciones recuperadas, o desde una noción más intuitiva, surgida del trabajo y conocimiento que se va adquiriendo con el tiempo?, ¿han podido delinear una idea propia del archivo desde lo cinematográfico, o más bien a partir de un concepto único del archivo o del cine, dejándose llevar por una libertad de prácticas y pensamientos?

TZUTZUMATZIN SOTO: Al respecto, no es tan estricto decir que no existe un concepto único de archivo o que hay uno establecido desde el cual se trabaja. Cuando empecé a hacer este proyecto a partir del 2015, como una iniciativa para ver en conjunto materiales que habían sido digitalizados o que se debían revisar porque había un investigador interesado que tendría un visionado y posiblemente propondría hacerlo en colectivo, en ese momento la idea de archivo se planteó desde la pregunta: ¿cómo hacer que el trabajo de preservación funcionara también para llegar a esa promesa de acceso? Esto porque siempre existe una promesa.

Personalmente tengo un interés especial en teorizar acerca del archivo, es decir, pensar por qué a un lugar se le llama archivo; a qué se le llama así y, sobre todo, pensarlo como un conjunto de disputas, al ser parte de lo que considero como la experiencia del archivo. Entonces, se puede decir que somos una comunidad con diálogos en disputa. Esto no significa que trabajemos todos juntos por la preservación, por la catalogación o por la puesta en acceso, sino que en las múltiples ideas que proponemos —quienes colaboramos en lo que cada uno cree que es archivo—, se disputa un discurso al establecer qué es archivo con el trabajo que hacemos y, en ese camino, se configuran qué es lo que se considera valioso y qué es lo que falta por hacerse.

Muchas veces también se ha originado una mítica de los archivistas y una mitología del archivo. Hay una mitología del salvamento y del rescate y, cuando colaboramos e indagamos sobre qué es aquello que nos atrae en colectivo de las películas que llamamos “de archivo”, tratando de entender cuál es su sentido, he observado que hay frustraciones originadas de una mitología falsamente creada. Entonces, me parece que es útil y necesario teorizar, pero también poner en práctica aquello que vamos nombrando. Eso es lo que entiendo como teorizar.

JOSÉ MARÍA SERRALDE: Comparto lo dicho por Tzutzumatzin, debido a que tenemos un tiempo considerable trabajando juntos, sobre todo acerca del tema de la teorización, que siempre resulta muy atractivo. En mi caso, cuando me encontré con el archivo, me percaté de la importancia de esa fuente no solo como material de trabajo, sino como músico de cine histórico. De tal modo que ahora, en la actualidad, soy músico de cine de archivo.

De pronto, me di cuenta que en el proceso parecía que el concepto de archivo de dónde provenían estas bases materiales de mi trabajo debía ser un gerundio en constante escritura y definición, por lo que, para poder acercarse y echar mano en este consumo del archivo, había que conceptualizarlo y

problematizarlo, no porque fuera el único modo de hacerlo, sino porque no había otra opción. Los propios archivos tenían problemáticas más allá de las evidentes sobre su financiamiento y sustento, dado que giraban en torno a su conceptualización.

Esta reflexión también se dio un poco de manera fortuita, pues tuve que ser partícipe de la problematización conceptual del archivo como parte de mi trabajo. Por este motivo, comparto lo dicho por Tzutzumatzin sobre la mitología en torno al archivo, porque al menos, desde el Ensamble Cine Mudo, tuvimos que comenzar una actividad que acompañara esta teorización con la praxis. Cabe mencionar que dicha práctica no se centraba en el archivo, ya que nosotros no restauramos ni resguardamos; es decir, nuestras habilidades técnicas estaban enfocadas en otros aspectos. Por consiguiente, nos dimos cuenta de que nosotros podíamos acompañar esa mitología y expandir el universo que tenía que ver con la difusión y defensa del archivo. A estos personajes mitológicos del archivo debo añadir a los activistas, al activismo y la militancia para la defensoría, promoción y difusión del archivo, porque teorizar tiene que ver con el hacer y el devenir del archivo.

ANDRÉS GARCÍA FRANCO: Estoy de acuerdo con lo mencionado, pues aunque mi experiencia se acompañó casi siempre de la práctica y de la teoría, mi trabajo de especialización con el archivo no era mi objetivo como estudiante de cine. Sin embargo, a partir del estudio de los lenguajes cinematográficos con el maestro Jorge Ayala Blanco, quien es un archivista en su práctica cotidiana, creció mi interés en una profunda pasión plástico-estética por el cine mudo, de tal modo que decidí hacer un trabajo de tesis que fuera una falsa copia de una película muda, basada en el famoso cuento de Adolfo Bioy Casares “La invención de Morel”, que es un homenaje a la fantasía cinematográfica. Concebí esto como una buena manera de practicar lo que me apasionaba, que era el lenguaje del cine mudo y, por naturaleza, de saber cómo se filmaba, cómo se hacen los efectos especiales, cómo se preparaba el vestuario o, incluso, cómo se escribía la música que acompañaba al cine, no de manera

grabada sino mediante partituras, para que fuera ejecutada por un piano o por otro tipo de instrumentos en vivo.

Tener esta necesidad para resolver un reto creativo suscitó que consultara el archivo y recuperara no solo películas, sino teoría e historia, y a partir de esto continuó la necesidad de seguir trabajando con el archivo. Esto es una experiencia de gran valor para compartir, respecto a por qué trabajar con el cine y el material de archivo tiene que ver con la capacidad del ser humano de “pararse en los hombros del gigante” y no empezar desde cero; tener siempre en cuenta la vasta riqueza que proveen los archivos para crear y llegar todavía más lejos de lo que se ha logrado antes. Esta estrategia de creación me resulta placentera y altamente efectiva, porque es más fácil revisar lo descubierto por quienes en el pasado nos han dejado algo, y aprovecharlo para crear una propuesta nueva, no necesariamente un nuevo hilo negro.

Por otro lado, esto me llevó a seguir practicando el uso del archivo en mi trabajo, pero definitivamente cuando empecé a hacer el largometraje documental *La historia negra del cine mexicano*, me percaté de mi escasez de conocimiento teórico y de la falta de una metodología concreta, sobre todo porque las escuelas de cine tienen un vacío en este tema de cómo aproximarse y cómo trabajar con un archivo, además de las metodologías que existen para hacer un trabajo más efectivo y productivo, porque en última instancia las lógicas de producción siguen permeando el uso del archivo. En este sentido, el tiempo y el dinero que se poseen, además de las limitaciones de producción, afectan necesariamente la interacción de la creatividad con el archivo.

Afortunadamente, en ese mismo año se realizó el Seminario de Cine y Archivo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, organizado por el doctor David Wood y la doctora Itzia Fernández, en el que se buscó revisar en cada sesión el trabajo histórico de un investigador o un par de investigadores relacionado con el cine. De

esta manera, pude apreciar y llegar a una idea que me ha sido de gran utilidad, al mismo tiempo que me ha liberado de una carga de responsabilidades que a veces son un poco teóricas, como la idea de que para acceder al archivo se necesita saber mucho y que se debe tener una gran cantidad de conocimiento para lograr un fructífero encuentro con el archivo; esto puede llegar a ser algo útil, pero no necesario ni obligatorio.

De lo que me di cuenta, en ese entonces, fue que los grandes investigadores nos compartían una metodología que se encuentra relacionada con las ciencias sociales y el método científico en principio, pero que aplicados a la situación actual de los archivos en México se vinculaba a casos muy específicos. Una metodología podría servir en cierto archivo, por ejemplo, en la Fonoteca Nacional, que tiene medios de acceso increíbles debido a su herencia archivística de la radio, y porque cuenta con una larga historia donde ha tenido apoyo para mantenerse. Sin embargo, se puede necesitar una metodología muy distinta para acercarse a la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, por ser un archivo propiamente fílmico y con las particularidades que tiene la imagen en movimiento, así como el hecho de pertenecer a una universidad pública con una historia específica de su trabajo y organización en cuanto a los archivos. Por tanto, surge una pregunta de investigación sobre si existe un video de los setenta u ochenta: ¿quién lo guarda: Filmoteca de la UNAM, TV UNAM o la Biblioteca Central?

Existen procedimientos tan específicos en torno a los archivos, que sus metodologías a veces tienen que ver más con tratar de replicar prácticas que alguien ya ha llevado a cabo, que con tener una teoría más construida. El llegar a este conocimiento, personalmente, me facilitó poder hacer una película que hablara de la historia del cine mexicano, a pesar de no ser un especialista en la historiografía, en la investigación histórica o en el cine mexicano. Cuando entré al seminario, sabía muy poco del cine mexicano por las condiciones culturales que nuestras urbes han tenido en los últimos años, y gracias a que

mi aprendizaje se basó en las metodologías de investigadores como Federico Dávalos o Esperanza Vázquez (junto a otros personajes que conocí durante mi formación), pude aplicar una metodología para construir una película documental que tuviera un rigor histórico, a pesar de que mi crecimiento académico no se dio inicialmente de esta forma.

Definitivamente, debe recalcarse el trabajo en equipo, porque sin este no hubiera sido posible realizar la película. Así, fue primordial la ayuda de Jorge Paredes Aponte, historiador egresado de la UNAM, quien me ayudó en la recuperación de materiales hemerográficos, bibliográficos e iconográficos. Por otro lado, también debo mencionar el apoyo de un miembro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, con quien coordinamos y articulamos el trabajo de producción y de investigación histórica, pues fue un problema que identificamos *a priori* para la ejecución del documental, con lo que fuimos capaces de establecer métodos de resolución antes de toparnos con algunas problemáticas.

Un problema puntual, por ejemplo, fue el hecho de que cuando recopilamos materiales iconográficos que escaneamos y fotografiamos como una serie de artículos, fotografías e iconografía, en general se quedan con la nomenclatura que utiliza el sistema de grabación y registro (fotografía digital, celulares, entre otros), y en ocasiones resulta complicado nombrar cada archivo digital con una ficha mínima, de tal manera que nos impide tener listas de archivos bajo los nombres “o o 1 2500 127 200”, porque se generan cientos de materiales que no están correctamente clasificados. En nuestro caso, se determinó que no pasaría un solo archivo digital recuperado por la investigación a la mesa de edición fílmica audiovisual, si no contaba con una nomenclatura correcta con una clave de archivo, con una numeración específica para fotografías, otra para videos y otra para piezas musicales; es decir, se desarrolló una metodología fructífera y amplia que no fue fácil de lograr, después de luchar para conseguir el financiamiento de la película y hacer entender que un archivo histórico con rigor requiere de un proceso de organización y de coordinación investigativa.

Siguiendo el ejemplo de *La historia negra del cine mexicano*, su realización fue muy diferente a la manera en que se lleva a cabo una película comercial, debido a que el apoyo económico para realizar todo el trabajo no es fácil de conseguir, ya que se asume que es un recurso que debería obtenerse antes de realizar una película. Afortunadamente, en el caso la UNAM hubo apoyo y empatía después de un extenso trabajo y jornadas de discusión, así como de compartir información y recursos teóricos con José Felipe Coria, quien fungía como director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Esto contribuyó a que se generaran espacios para establecer una metodología específica para la película que, a cinco años de haberse comenzado, sigue siendo un aprendizaje teórico que todavía puedo aplicar al creativo, siendo además una de mis grandes aportaciones a La Pizca Film Research. Esta agencia ofrece este servicio a distintos tipos de proyectos, porque trabajamos con películas, series y series web, pero también hemos atendido presentaciones especiales. Por ejemplo, cuando se realizó el proyecto del detrás de cámaras de *Roma*, dirigida por Alfonso Cuarón, se necesitaba tener fotografías fijas relativas al “Halconazo” (acontecimiento histórico que forma parte del contexto de esta película), y que la producción de la película había recreado desde la ficción, teniendo como fuente de referencia los recursos del internet, pero requerían algo más formal sobre este tema para las conferencias del director; es decir, ubicar las imágenes, quién fue el fotógrafo, por quiénes fueron tomadas y en qué lugar se encuentran resguardadas, con el objetivo de compartir esta información con un público amplio que pudiera tomar datos específicos y útiles para continuar sus propias investigaciones, o plantear estudios nuevos a futuro.

Todo el trabajo mencionado ha sido muy provechoso, así como el proceso práctico y teórico que, por cierto, siempre fundamenta mis investigaciones. Mi postura es continuar aprendiendo con la práctica e ir sumando los conocimientos apropiados, para enfrentar cualquier tipo de complejidad que el acercamiento con el archivo pueda tener.

VIRGINIA RICO: A partir de los comentarios y el testimonio como realizador y usuario de los archivos, que Andrés nos ha mostrado, puede observarse que perfila las formas en las que muchas veces nos enfrentamos a estas dinámicas del archivo, a sus mecanismos y al dispositivo de su existencia. Por tanto, es conveniente que, en esta provechosa discusión, ahora nos compartan sus experiencias como cinéfilos y como usuarios del archivo, cómo ha sido trabajar con sus respectivos proyectos desde el Ensamble Cine Mudo y su trabajo con la musicalización para archivos fílmicos y la creación de música para cine silente; desde el Grupo Experiencias de Archivos y su labor de programación y planeación de sesiones de discusión y difusión del archivo fílmico, y desde La Pizca Film Research, que gestiona, busca, inserta y revalora para hacer accesibles los materiales de archivo.

TZUTZUMATZIN SOTO: Como cinéfila, considero que he construido una forma de ver archivo tratando de configurar también una experiencia para quienes participan en los programas que he diseñado. Así, mi aprendizaje se ha generado junto al público que acompaña a Experiencias de Archivo, lo cual nos ha permitido conocer cómo cada material necesita un respeto, un conocimiento técnico y saber de materiales audiovisuales, no solamente fílmicos. En el caso de estos últimos, hay que considerar muchas de sus variantes, ya sean de 16 o 35 mm; así, hemos conocido también un DCP digital. Todo esto implica un conocimiento que debe anunciarse cuando se presenta un archivo, y es algo que forma parte de mi aprendizaje, pues constituye parte de la experiencia cinéfila de quien analiza un material que no es como el que puede verse en el cine en un rubro comercial, porque se trata de un material que ha pasado por una historia de resguardo institucional, privado o que es el descubrimiento de una persona con el gusto de rescatar y coleccionar.

Lo que mencionaba al principio de la discusión lo traigo ahora a colación, porque me interesa llamar la atención en que nuestras pulsiones de coleccionismo no se encuentran únicamente en las instituciones. No solo las personas

que trabajamos en instituciones hacemos archivo, sino que hay coleccionistas privados; existen iconógrafos que consiguen imágenes para que se usen en producciones. Es decir, hay diferentes formas de pensarlo y reflexionarlo, y la experiencia que puedo compartir tiene que ver con una mezcla entre conocimiento, buscar que las imágenes investigadas sean conocidas y que también se pongan en tela de juicio. Hemos visto imágenes no solo en Experiencias de Archivo, sino en otros programas que me han invitado a organizar, como en el Festival Ambulante, con quienes efectuamos algo diferente para repensar lo sucedido en 1968. Este tuvo un especial interés personal por lo que generó, desde la búsqueda para conocer lo sucedido, como para interpelar las imágenes que son colocadas de cierta manera en un programa de archivo.

Todo lo anterior se podría vincular con lo que nos comparte José María, para pensar que no se trata de experiencias aisladas. Va más allá de decir que, en mi caso, programo material de archivo y que José María se enfoca en su musicalización, y que Andrés se hace cargo del proyecto de realización y de venta de imágenes de archivo, al ser a lo que se dedican en La Pizca. El objetivo es que todo el trabajo realizado funcione para crear experiencias diversas y, en este sentido, cuando se pregunta sobre el tema de la cinefilia, considero que es necesaria una diversidad de curadores de archivo y una diversidad de miradas: desde un investigador; un representante comunitario que quiere investigar acerca de la historia de los obreros de la fábrica de Santa Rosa; un curador especializado, hasta un estudiante que quiere entender por qué intentan obligarlo a que le guste el cine silente. Se trata de que haya una diversidad de miradas y de disputas. Sin embargo, esto es problemático, porque cuando se piensa en el archivo, esto no se vincula con un lugar apacible de la memoria en donde las cosas simplemente estén guardadas y lo único que se hace es encontrarlas. No es así de sencillo. Es una disputa porque algunos establecen una lógica, hay quienes a veces la hacen transparente (y en otras ocasiones no), y otros simplemente se concentran en establecer que fueron quienes encontraron tal archivo y, por ello, fundamentan que solo ellos pueden utilizarlos, sin posibilidad de donarlo a la institución.

En suma, la cinefilia resulta un juego complicado. Cuando pienso en cómo he aprendido a acercarme y ver el material de archivo, diría que inicialmente es a través de un respeto por la tecnología y por el conocimiento técnico; una mezcla entre intuición e ingenuidad que se transforma en algo. Por tanto, se debe ser ingenuo para esto, porque a veces siendo así se logran abrir puertas que parecían cerradas; pero en otras ocasiones esa ingenuidad destruye los materiales. Entonces, como cinéfilos y amantes del archivo, se debe mantener un orden estricto para conocer los materiales.

Por otro lado, concuerdo con Andrés cuando menciona que el esfuerzo debe concentrarse en que el trabajo con el archivo no sea elitista, pues en ciertas ocasiones sí lo es. Esto se debe a que no todos tienen acceso a los archivos ni a la posibilidad de aprender de ellos, a pesar de que estos sean de consulta pública. Por ende, se debe socializar el conocimiento para entender la organización de una colección, así como del trabajo de gestión, administración y lo burocrático. Esto permitirá una mejor comprensión de lo que implica la experiencia sistemática de acceder al archivo, para que no sea visto como una acción elitista y que solo pocos pueden aprovechar.

Por otra parte, sumando a lo dicho por Andrés sobre el hecho de que no siempre se debe mostrar un alto perfil como investigadora o investigador, se debe reconocer y respetar el conocimiento específico que permite que otras personas conozcan nuestros trabajos. Por ejemplo, en alguna ocasión, gracias a que una ficha de identificación no era correcta en la Cineteca Nacional adjudicada a un nitrato, tuve la oportunidad de pasar dicho nitrato sin comentarle a alguien. La Cineteca Nacional tiene la capacidad de exhibirlo porque posee la tecnología para hacerlo, pero por esa falta de cuidado con ese tipo de material, pude haber puesto en riesgo algo que era único y que, afortunadamente, se pudo después digitalizar, al ser tan importante para la historia del color en México.

La cinefilia requiere dialogar con muchos otros intereses y resulta algo bastante beneficioso para estas áreas de conocimiento, al generar que más per-

sonas conozcan distintas motivaciones para aperturar nuevas modalidades de acceder a los archivos y todo lo que puedan mostrarnos sobre el mundo.

JOSÉ MARÍA SERRALDE: Yo llegué al cine en los años noventa, cuando estaba en el propedéutico de mi carrera como pianista concertista en la Facultad de Música de la UNAM. Recuerdo que cuando comenzamos a trabajar con la Filmoteca en el cineclubismo de la universidad, comenzó el primer contacto con el archivo, el cual literalmente me ha acompañado durante toda mi vida. Un aspecto muy interesante cuando pude establecer contacto con este acervo, y después con otros más que estaban a punto de desaparecer (a saber, el archivo de la música y de las grabaciones del cine mexicano resguardadas en los Estudios Churubusco), fue percatarme de que allí había un conjunto de objetos simbólicos de gran relevancia para escribir la historia del cine en México, pero se estaban perdiendo. Es un infortunio, por otro lado, tener que mencionar el nombre de estas grandes instituciones donde se encuentran acervos que están muriendo, pero así funciona el sistema.

En mi trabajo coincidí con este espacio de tensión-fricción constante en el que cualquier colección, más allá de un concepto de archivo complejo, se encuentra invadiendo territorios en los que la significación de un conjunto de objetos culturales resultaba (en esta primera experiencia compartida en el párrafo anterior) ser trivial para muchas personas, mientras que para otros era sumamente importante. Dentro de la misma idea del objeto cultural, todos los ejes transversales e interseccionales que cruzaban por el terreno del archivo dieron como resultado percibir esta cuestión como un asunto de poder; es decir, en su definición, el constructor histórico predominante de lo que es un archivo se basa sencillamente en la historia del poder. De modo que, quien tenía el poder de significar, teorizar y difundir una colección, la podía convertir fácilmente en el constructo del archivo. Por ello, mi desavenencia incluso con mi propia *alma mater*, la Filmoteca, la Cineteca Nacional y con todos los archivos mexicanos era grande, porque lo entendía de ese modo.

El trabajo de investigación que realicé en los noventa, sobre la historia de la música del cine en México y que devino en una aproximación seminal en el 2000 sobre la música del cine mudo en México, junto con el trabajo sistemático del Ensamble Cine Mudo y materiales de archivo y la investigación desde diferentes acervos, ha construido un arco entre el trabajo temprano del estudiante que fui en ese entonces, y que se conectaba por primera vez con el archivo y lo que se mantiene hasta hoy en día. En mi facultad, recuerdo esta tensión-fricción de la significación del archivo. Recuerdo a los maestros disuadiéndome sistemáticamente para que dejara de perder el tiempo yendo a consultar, desde la idea de esta disciplina profesionalizante que no considera la relevancia del archivo. Al respecto, aquí es donde se distingue un segundo eje: el primero se basa en el poder, y el segundo se perfila entre la profesionalización exacerbada de la gente en las academias, cuyos programas de formación incluyen música antigua y que enseñan esto con un libro publicado hace dos años o el año pasado. Si le preguntamos a cualquier estudiante de música, artes plásticas o artes visuales que están estudiando estilos antiguos o están aprendiendo a tocar en función del material de archivo, cuántos acervos de partituras conocen y cuántos acervos iconográficos ubican en el país, pienso que quizá ni un solo estudiante pueda responder. Mi maestra durante la carrera no nos habló siquiera de los archivos mexicanos para hacernos una idea sobre cómo se tocan las obras musicales de Ricardo Castro, o de Chopin, y todo esto se relaciona con la conservación y la preservación.

El último punto que me gustaría tocar es referente a lo primero, que me hizo sentir en un espacio de seguridad dentro de esta tensión-fricción en la que nadie se ponía de acuerdo; en la que nadie desestigmatizaba al archivo, donde había materiales que estaban en manos de coleccionistas particulares que en ese momento necesitaba y que tenían una atención eterna con el archivo institucional, muy relacionado a lo que significaba el archivo en la gobernanza del siglo XX en México, es decir, del partido en turno. Todos estos conflictos causaban mucho estrés, hasta que me encontré con personas que también

experimentaban cuestiones similares. Recuerdo a Itzia Fernández como una de las primeras personas que deseaban ver a jóvenes convivir desde distintas disciplinas y diversos ejes, desde distintos “árboles” en un mismo espacio. En ese momento, supe que había pequeñas comunidades que han crecido y que se mantienen después de muchos años de trabajo, que son comunidades interdisciplinarias que construyen una nueva significación conjunta y socialmente poderosa.

Así, aceptamos que el archivo sigue siendo cuestión de poder. Sin embargo, como comunidad, también podemos lograr que un archivo se pueda multiplicar con sus lecturas potenciales realizadas por diversas comunidades, para sostenerlo desde todos los ejes y niveles posibles, que son los que hacen trivial a un archivo poderoso si está guardado y preservado por obligación en una institución.

Lo que rompe con lo anterior es resignificarlo. De esta manera, dicha tensión-fricción se puede resolver a lo largo del tiempo, cuando puedo traer a los estudiantes de música a resignificar un acervo, que también es resignificado por otros estudiantes de cine y de otras profesiones; entonces, las siguientes generaciones podrán sustentar, en múltiples comunidades y en varios niveles, las miradas del acervo para romper una gran cantidad de tensiones-ficciones gratuitas, y así empoderar al archivo.

ANDRÉS GARCÍA FRANCO: Desde la experiencia particular de La Pizca, nos hemos convertido en un proyecto colectivo de gente que se ha ido encontrando en la búsqueda, a veces de manera gravitatoria, con personas con las que tenemos magnetismo y, por una u otra razón, seguimos compartiendo el mismo camino. Es muy edificante la Pizca, por un lado, porque existe una tendencia en el uso del archivo (sobre todo en la industria audiovisual), que construye y olvida cada proyecto. Es decir, alguien que hace un documental y trabaja en su investigación con toda la información que genera, tiende a abandonarla en sus notas o en su disco duro, y no está puesta en una línea

que se vaya construyendo. Si hace un nuevo documental, el mismo realizador probablemente contrate a un investigador distinto que volverá a construir el conocimiento desde cero, y como el tema cambia generalmente, se pierde la memoria histórica que genera cada proyecto audiovisual.

Cada proyecto audiovisual o la mayoría de ellos empiezan desde cero, llegan a los logros que buscan y después se diseminan, lo cual genera que se aprecie lo poco que se había utilizado el archivo para el documental mexicano, hasta hace pocos años. Esto, aunado a la ignorancia generalizada sobre el tema de la ley de derechos de autor (que se traduce a un miedo de no saber si las imágenes se pueden usar), y a una serie de ideas míticas sobre cómo se podría usar el material de archivo, dañaba en gran medida la relación de confianza con el archivo, concebido como un espacio de disputa o un espacio de tranquilidad. Por ende, en La Pizca hablamos sobre de este tema, y comprendimos la importancia de sumar las experiencias de cada uno de los miembros, y que articularlas podía ser muy útil y provechoso para un gran espectro de nuestro medio cultural, aunque pudieran estar disociadas entre el proyecto actual y el que sigue, visto desde una perspectiva de tiempo más amplia.

Con esto, volvíamos a gravitar sobre los mismos archivos, los mismos contactos y las mismas problemáticas. Por fortuna, todo esto lo hemos sistematizado para tener una suma de experiencias que se articulan con las vivenciadas por otras tres personas, en el caso de La Pizca. Así, hemos logrado un panorama bien construido y muy completo para efectos prácticos, y que sirve de hecho para cualquier proyecto. Esto genera economizar en tiempo y en dinero pues, evidentemente, corren los procedimientos necesarios para ciertos archivos, en particular para algunas colecciones, o para recuperar cosas que ya se habían hallado en otro proyecto; por ejemplo, en el 2018 con el 50.^o Aniversario de la Matanza de Tlatelolco. En ese momento, varios proyectos redundaron en el uso de imágenes de archivo, dado que fue un año trascendental para la historia moderna de México. En nuestro caso, logramos generar un conjunto de archivos y materiales que podíamos ir repartiendo, según las necesidades de cada pieza.

Por otro lado, hemos adquirido experiencia en la pluralidad. Justo ahora ya contamos con el contacto, teléfono y correo de los encargados de varios archivos en el extranjero en países como Argentina, que posee una gran diversidad de archivos y tradición en este rubro; también en Estados Unidos y Francia, donde ya se han logrado los primeros acercamiento a archivos consultados por intereses de proyectos internacionales o nacionales, que buscan investigar aspectos de determinados momentos históricos o personajes extranjeros. Esto demuestra que se está generando un conocimiento que cada vez más se suma y resulta útil para el equipo que trabaja con el archivo. Esto se convierte, a su vez, en una ventaja para nosotros como colectivo que ofrece un servicio, porque genera una utilidad convertida en capital, si es que se desea concebir en términos de modelo de negocio. Pero siempre será un capital invaluable, pues ¿cómo ponerle algún tipo de precio a lo que sabe Aurelio de los Reyes? Esto no se puede traducir a ningún número; sin embargo, sí se puede ejecutar de una manera bastante práctica a la hora que dicho capital de conocimiento se convierte en un sistema coordinado desde distintas experiencias personales.

VIRGINIA RICO: Un aspecto que tenemos en común es que detectamos muy bien esta dinámica múltiple del archivo, y también aceptamos el lugar dentro de nuestras propias lógicas no como personas especializadas *en*, sino más bien como amantes y profesionales *de*. Eso también es un posicionamiento político y es un lugar que defiende otras ideas y estrategias del archivo, por un lado, así como la experiencia cinematográfica. Así, es igual de valiosa una que otra: las personas que se forman, que saben, que dominan el tema, que son directivos, cinéfilos o creadores, todas ellas son igualmente dignas y necesarias.

TANIA RUIZ: Estoy de acuerdo con lo que comenta Tzutzumatzin respecto a que debe haber una profesionalización archivística. El reto es que cualquier persona interesada en profesionalizarse pueda hacerlo, y eso es el gran problema en México y en muchos países de América Latina, porque seguimos sin tener lugares específicos para la formación o para la creación de archivos fílmicos; incluso, en las licenciaturas de archivística, el tema del archivo audiovisual es lo que

menos se contempla. Se ven todos los archivos, se estudia paleografía y otras cosas, pero la archivística audiovisual parece ser ese gran tabú relacionado con sentarte a ver la televisión como si fuera una cuestión únicamente lúdica, que no se relaciona con la profesionalización de las personas, con las metodologías de trabajo o con la búsqueda de materiales, con su rescate, catalogación o restauración de materiales audiovisuales. En este sentido, el camino del cual hablan José María y Andrés ha sido el que muchas personas hemos tomado, es decir, de empezar como estudiantes y llegar a un archivo en el que nos hacen esperar muchos meses para dejarnos ver los materiales, porque hay un listado de personas que están antes y que ya tienen un renombre, una firma, publican “muchos” libros y toca esperar a que ellos terminen.

Sobre la erotización de la fuente, es el término perfecto porque hay quienes trabajamos una fuente hasta desgastarla y desgastarnos; incluso, con un sentido de territorialidad latente no solo en la fuente, también en los temas o en periodos históricos completos. De repente, encontramos que una persona es “dueña” de la primera mitad del siglo XX, y una segunda es “dueña” de la segunda mitad del mismo siglo, y con esto recortamos el potencial de nuestros propios trabajos. En lo personal, me llama mucho la atención lo que puntualiza Tzutzumatzin sobre si es posible que exista un trabajo en equipo entre instituciones, archivos particulares, archivos emergentes y entre las personas que han sido parte de ese recorrido de profesionalización, y que no provengan solo de un plano institucional, porque a su formación se le suma el hecho de que profesionalizarse en archivística audiovisual es increíblemente caro, de entrada porque la mejor oferta académica está en el extranjero y, aunque en México se promuevan talleres, no es lo mismo a lo que ofrece la Federación Internacional de Archivos Fílmicos o lo que ofrece el Museo Eastman. Este tipo de oportunidades son impensables si uno no pertenece a una institución. Existe una serie de problemáticas y de conocimientos dispersos que deriva en la necesidad de generar un espacio académico, formal y no elitista que sea abierto para los más jóvenes que interesados en hacer este tipo de archivística, siendo en gran parte lo que hace Tzutzumatzin con Experiencias de Archivo.

Por otro lado, es conveniente preguntarse si se podría conjuntar toda una serie de elementos, metodologías y saberes que tenemos y trabajamos de manera muy individual desde nuestro círculo cerrado y muy cercano. La pregunta sería: ¿cómo crear alguna iniciativa educativa, independiente o incluso institucionalmente, que se pudiera convertir en ese espacio que tanto se necesita en México y en América Latina?

TZUTZUMATZIN SOTO: Lo que Tania comenta tiene que ver con la necesidad, desde hace mucho tiempo, de contar con una metodología de dónde aprender, porque el conocimiento se adquiere en el lugar; en otras palabras, se aprende archivando e investigando en el archivo, o buscando para ilustrar un documental. Después del tercer año de Experiencias de Archivo, programé materiales temáticos para investigadores como Israel Rodríguez y otros colegas investigaban en su momento. Hicimos una sesión solo para que vieran materiales en colectivo; ahí me di cuenta del trabajo que implica la gestión cultural, organizar la exhibición y la difusión en una cineteca donde no hay un lenguaje especializado de difusión de archivo, a pesar de tener un millón y medio de asistentes a funciones de cine de calidad, pero no existe un lenguaje de difusión de archivos.

Después de analizar qué es lo que estábamos haciendo, propuse una iniciativa a la que nunca le pusimos un nombre concreto (se llamaba algo así como “archivistas curadores jóvenes”), integrada por personas menores de treinta años que asistieran al seminario o que nos conociéramos en algún curso. Hicimos un programa de un año piloto, que no era parte del trabajo dentro de la Cineteca Nacional, pero se generó desde Experiencias de Archivo como una iniciativa de su comunidad. Me di cuenta de que, para lograrlo y tratar de involucrar a integrantes de manera ordenada, se necesita la protección de una institución, y aquí presento mi segunda precisión respecto a dónde aprender, con el fin de lograr que el archivo se entienda no como el lugar donde están depositados los objetos, sino que lo reconsideremos como un espacio de conocimiento y de investigación; que se logre ver no como un sitio que hay que

administrar, sino como un lugar de encuentro. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar la Cineteca de Chile, que abre una convocatoria anual para que se investiguen colecciones específicas que generan guías de consulta o inventarios; en Rochester, donde se invitan a personas para que propongan un programa de archivo con la finalidad de ver los materiales y puedan investigarse, y Suiza, que cuenta con la maestría de Estudios de Cine y que colabora con el archivo para hacer investigación, entre otras experiencias.

Cuando Andrés mencionó que tenían una metodología para sistematizar y ver a qué archivista se le debía atender de manera especial o privilegiada, o a cuál se le debía llamar, no es una práctica justa ni benéfica para el trabajo de investigación, y esto es algo que se debe mencionar. Tuve la ocasión de participar en la Videoteca Digital Carlos Monsiváis, para que cualquier persona pudiera consultar el material digitalizado sin que necesitara tener contactos que le abrieran las puertas, y muchas personas trabajamos para que eso funcionara. Para que esto siga sucediendo así, los invito a hablar cada vez que se cierren las puertas, ya sea haciéndolo notar en redes sociales o los medios que se tengan a la mano. Esto ayudará a que cuando algún investigador utilice un material para documentales, se percate de que el archivo es un lugar que se reconstruye con la ayuda de otras personas. Sobre esto, en verdad la cuestión de los derechos de autor es un tema que se debe reconstruir desde muchos frentes, porque existe una parte de la protección de los derechos de autor que ataca a quienes manejan los archivos y que se transforma en un hueco en el que no hemos participado más activamente con colaboraciones y otras estrategias.

En las últimas catorce sesiones del Aquellarre Archivístico (que están disponibles para su consulta en YouTube) se han recuperado las experiencias de personas que han hecho relatos con archivo no solo ilustrando, sino que han logrado investigar los documentos, así como retroalimentar los proyectos en los que trabajan. Con todo esto, se pueden reconocer nuestros múltiples egos para defender el acceso a los archivos, así como para dar prioridad a nuestras investigaciones. Si el archivo se convierte en un espacio donde podá-

mos lograr discusiones provechosas, proponiendo, comentando y haciendo ver, quizá, posibles errores de nuestros colegas, no es para crear ofensa, sino para construir y estar dispuestos al diálogo. Así, podremos cuidar un lugar en el que todos cabremos, porque será un lugar de investigación donde se dé una “erotización” no sadomasoquista, sino placentera, no por el poder, sino porque el disfrute y goce se encuentran en el propio archivo.

JOSÉ MARÍA SERRALDE: Tengo poco optimismo en cuanto a la posibilidad de crear una aproximación multidisciplinar al archivo mismo, en principio porque desde la visión del archivo institucional y la historia del poder, no estamos en el mejor momento, dado que es el más hegemónico, el más patriarcal, el más jerárquico y el más capitalista. ¿Quién puede echar a andar la gran maquinaria de consulta del archivo?, una producción de Netflix, por supuesto. Aquí es donde podemos ver cómo nos quedamos cortos en el trabajo. En estos años de trabajar con el archivo, me percaté de que la agenda está determinada por el ego de quien se encuentra a cargo de la institución, del departamento o detrás del mostrador, de modo que ninguno de los acervos mexicanos tiene una política que se haya firmado desde una metodología de consulta (como la que está construyendo la Cineteca Nacional en su plataforma digital), ni cuentan con un núcleo multidisciplinar de trabajo.

La clave podría estar en las instituciones educativas que tienen este halo de bondad, con las que se pueden iniciar proyectos en torno al archivo. En una universidad fácilmente se podría convocar a la resignificación de un archivo, porque hay suficientes investigadores trabajando; por ejemplo, en los ejes de propiedad intelectual, no solo abogados que están construyendo jerarquías para proteger y vender servicios para los derechos de propiedad intelectual. El archivo tendría mucho más espacio para su desarrollo y discusión, y hasta que no rompamos esta estructura jerárquica patriarcal, no habrá lugar para ello, debido a que hemos tenido más directores en los acervos desde hace bastantes años. Con esto, no busco que las mujeres ocupen la dirección de archivos, sino cuestionar una política patriarcal de los mismos.

Estoy de acuerdo y abogo por el concepto de la relación erótica que pueda tenerse con el archivo; sin embargo, personalmente, lo que me preocupa es que dicho acercamiento es más bien pornográfico, porque siempre se encuentra relacionado con valores, capitales simbólicos y territorios por disputar. Esto lo vivo desde una desesperanza que nos conduce al activismo, dado que, en estos años de trabajo, no aprendí a negociar con instituciones, pero sí a incomodar y a cuestionar. Creo que incomodando es como mejor funcionan las cosas. Agradezco sobremanera a la Filmoteca de la UNAM y a la Cineteca Nacional; no obstante, mi trabajo personal (con el Ensamble Cine Mudo) no ha sido el de un “investigador-artista”. Sobre esto, nunca ha sido sencillo relacionarse con estos archivos, porque siempre se le debe solicitar trabajo al abogado del acervo, a la archivista digital del acervo y al resto de personas que puedan trabajar multidisciplinariamente en los pequeños proyectos.

Ojalá que llegue el momento en que surja una dinámica desde un grupo de trabajo que haga sus creaciones desde la multidisciplina, para trabajar con la problemática del derecho autoral del archivo; con la problemática de la sistematización disciplinar y técnica para fotoquímicos o digitales, y para lo que aún falta por hacer al respecto. Con esto, quiero decir que no confío mucho en que esta consolidación, como menciona Tzutzumani, se dé al interior de las instituciones. Acerca de esto, somos los actores y las actrices de este proceso incendiario los que debemos derribar y destruir las barreras jerárquicas e institucionales. Menciono lo anterior porque esa ha sido mi experiencia y no va a cambiar, dado que mi relación con los acervos ha fluido si se lleva a cabo de esa manera, donde las solicitudes se hacen exigiendo. Es necesario, por lo tanto, que desde las universidades se detonen estas exigencias, porque si no se hace, los cambios no sucederán.

TANIA RUIZ: La Cineteca Nacional tiene un departamento de investigación, mientras que la Filmoteca no cuenta con este recurso, y es muy común que los archivos no tengan departamentos para este rubro. Esto evidencia cómo

no entendemos nuestros propios archivos, que se vienen formando desde hace sesenta años, como en el caso de la Filmoteca (la cual también considero mi casa, porque es donde he aprendido a hacer archivo desde que llegué, preguntando por primera vez si podía ver una película). Con el transcurrir de los años, es fácil darse cuenta de que en realidad se encuentran muchas cosas en el archivo, y que corresponde dialogar y lidiar con cuestiones burocráticas que están dentro del organigrama para poder acceder, cuando podría haber personas con amplios conocimientos dentro de los archivos (ya sea de historia del cine o de archivística) que no reciben la atención adecuada de los directivos, porque ellos mismos no entienden esos lugares como una fuente de conocimiento.

Todo lo expuesto complica en gran medida los procedimientos. ¿Cómo podemos concebir a la Cineteca Nacional como algo más que solo salas de cine con gran programación, o a la Filmoteca como un lugar a donde pueden acudir los festivales de cine para buscar materiales que proyectar?, ¿qué sucede en esa relación entre el usuario y el archivo, y por qué no tenemos ese punto intermedio en donde la parte administrativa puede saldarse con una carta, para ir directamente con la persona que realmente conoce el archivo, su contenido y su potencial? Esto es algo que puede observarse en las personas que trabajan en archivos: hay un gran aprecio y amor por lo que custodian; son personas de gran valor que se están olvidando, gracias a que la atención se enfoca en una serie de procesos burocráticos, como si estos fueran más importantes que las fuentes y las personas que los cuidan.

Me gustaría dirigir la discusión sobre cómo se construye la relación entre el usuario y el archivo. En mi caso, me queda claro que hay muchos tipos de usuarios; por ejemplo, Andrés nos habló de él como un usuario dedicado a la realización de sus materiales, pero el caso de José María también resulta interesante, porque si hablar de cine es complicado en los archivos, hacerlo sobre música del cine es una doble maldición. Esto me hace preguntar cómo llega un músico, que además está muy interesado académicamente en el cine y trascien-

de el punto donde pareciera imposible encontrar material al respecto. En el caso de Tzutzumatzin, mi interés reside en preguntarle cómo desde la Cineteca Nacional se enfrentan a las problemáticas de las que hemos hablado y que, en buena medida, se deben a la falta de recursos humanos y económicos.

ANDRÉS GARCÍA FRANCO: Aludiendo a las preguntas mencionadas por Tania, me gustaría aportar algunas ideas. Nosotros, desde La Pizca y como un colectivo de investigadores, tuvimos muy claro desde el principio que parte de nuestra labor era educativa y que el objetivo más importante, más allá de solucionar proyectos en particular, es educar principalmente a nuestro medio de producción audiovisual, pero puede haber otros sectores interesados en el trabajo con el archivo. En esto reside gran parte de la labor que estamos haciendo, porque pasamos bastante tiempo explicando a quienes nos consulten sobre un documental, una serie, una revista o una publicación; así como sobre las minucias de las que hemos hablado, a saber: toda la complejidad metodológica, la efectividad de los archivos y los usos creativos que se pueden generar con el material, pero también cuestiones de mayor problemática, como la aplicación de la ley de derechos de autor en el uso del archivo. Hemos desarrollado distintos cursos y talleres que últimamente se han impartido en línea, pero se quedan en un nivel básico o medio, dado que son cursos de capacitación o de información, pues aún no planeamos el proyecto para realizar educación profesionalizante y de especialización. Parte de nuestra motivación educativa se articula muy bien con otros proyectos, como el caso de Experiencias de Archivo de la Cineteca Nacional y el Ensamble Cine Mudo, que están generando una necesidad de la cual el público no sabía, y que es la importancia de perfeccionar el sistema de archivo.

El archivo se situaba en un plano con las problemáticas y dinámicas que surgían en torno al investigador, pero hoy día estamos viviendo un cambio sustancial, porque hemos entrado a la sociedad del archivo. El internet está dominando y afectando muchísimas áreas de la vida con base en su capacidad de cotidianidad, al grado que puede considerarse como el *gran archivo*.

Visto desde esta perspectiva, como generadores de la información, puede hablarse de una sociedad que está empezando a concientizar de una manera muy intuitiva (y tal vez muy simplista) que existe un archivo que debe saber operar, como Netflix, que de entrada no ofrece individualmente lo mejor, según el interés de cada persona, y esto implica el aprender cómo transitar por su plataforma. Esto sucede no solo en las generaciones jóvenes; vemos, cada vez más, a adultos de la tercera edad vinculándose con este gran archivo de forma cotidiana.

Desde la sociedad civil estamos operando de una manera para decir: “¡Acá estamos!”, para saber defender nuestros derechos, para tratar de imaginar un futuro tal vez un poco mejor. Pero las instituciones avanzan lento. Evidentemente la legislación va muy despacio o en retroceso. No obstante, en última instancia, este cambio en la conciencia de la sociedad, en sectores pequeños o en grupos concretos, generará la necesidad de que las instituciones mayores se vean forzadas a plantearse este tipo de programas. Celebro que la Filmoteca de la UNAM esté empezando a adquirir esta responsabilidad que no se deriva de la administración en turno, sino que es un cúmulo de fuerza social que siente la necesidad de saber cómo tomar un negativo, cómo trabajar con fotografías, cómo controlar la información recabada, entre otras cosas. Algo que identificamos como colectivo es que tenemos que aportar desde nuestra trinchera, para que crezca aún más el aspecto educativo que hemos buscado en el equipo de La Pizca.

JORGE HERRERA: ¿Qué hacer con estos archivos que son resguardados por una persona particular y cómo poder abogar para su protección y resguardo correcto? Esta pregunta que ahora comento me parece importante de responder, porque hace tiempo recibí unas fotos de archivos fílmicos en 16 mm que no estaban en las mejores condiciones. Los tenían guardados en una maleta revestidos con periódico y, en lo personal, desconozco si contienen información trascendental sobre la memoria fílmica de Bolivia o tal vez del mundo.

TZUTZUMATZIN SOTO: Esta pulsión que se siente de proteger algo que está en deterioro, es frustrante cuando le sucede a quien lo testimonia, y no a quien lo posee. Lo primero es reconocer que no se posee, pero acercarse haciendo saber las intenciones, a pesar de que a veces la palabra no es suficiente. Si hacerle ver a alguien que lo que tiene en sus manos es importante, no resulta suficiente, entonces sugeriría compartir el sentimiento de terror por ver cómo se destruye una imagen, porque es algo que puede ayudar a esa empatía.

Personalmente, me sucedió que un señor me dio un conjunto de películas y me dijo que había guardado cientos de estos materiales en 9.5 mm, y solo me compartió diez, agregando que tenía un cuarto lleno, y yo deseaba guardarlos porque no quería que nadie los viera. Cuando regresé a ese cuarto, el material estaba apelmazado; lo tocabas y se hacía añicos. Por esto, creo que hacer o buscar imágenes que ayuden a ver ese terror de la desaparición puede provocar empatía y después, resulta útil establecer objetivos puntuales. El primero es saber cuánto tiene ahí deteriorándose y qué tipos de formatos son; el segundo objetivo sería llevar a cabo acciones pequeñas y concretas, como hacer un inventario, que es el principio del salvamento del mundo. Muchas instituciones tienen material que todavía no han inventariado y esa es la primera tarea. Otra recomendación sería acercarse a otros grupos con las mismas preocupaciones e intereses. En Bolivia hay otras personas, y actualmente existe una red que se reunió el año pasado en Cusco para hablar sobre una Cineteca pública boliviana; esto funciona para encontrar otros socios de este miedo.

JOSÉ MARÍA SERRALDE: A mí me ha funcionado con los herederos de materiales históricos, que son parte de un tema pendiente. Me enfoco en un proyecto específico y en demostrarles la tremenda pulsión de una comunidad para darle valor a un objeto cultural. Entonces, si no arribo primero a la sociedad de autores y compositores, alguna otra empresa o gestora de derechos los puede seducir, por mencionarlo de alguna manera. Aunque es importante no olvidar que antes de todo, lo ideal es que primero alguien se encargue de identificar el archivo.

ARMANDO CASIMIRO: En la tarea de preservación de acervos fílmicos públicos, existen barreras de acceso y difusión. Si quisiéramos democratizar estas prácticas, ¿cuáles barreras son viables de modificar, buscando preservar, a su vez, la integridad física del archivo?

ANDRÉS GARCÍA FRANCO: Vale la pena mencionar el código de ética de la FIAF, que es un referente internacional que ha logrado bastante, con un trabajo hecho desde distintos polos y territorios. Asimismo, vale la pena acercarse a una institución como la FIAF para obtener información puntual de cómo son los procesos de democratización de acceso y de difusión a un archivo, sobre todo si no se tiene un conocimiento base. Los textos de la FIAF están descritos de una manera concreta, para que las entienda cualquiera persona con un nivel de educación media. También en México existe, desde hace cuatro o cinco años, una ley de archivos, cuyo objetivo primordial es democratizar y ampliar el acceso a los archivos y la difusión de los materiales.

Esta ley fue promovida principalmente por una descendiente de Salvador Toscano, quien fue un cineasta importante que documentó la Revolución mexicana y logró hacer un archivo de cine durante toda su vida, heredado después por su hija, quien lo mantuvo en casa familiar hasta hace prácticamente cuatro o cinco años. Por esta razón, la colección Toscano logró sobrevivir a varios incendios que sucedieron en la Cineteca Nacional, por descuidos y falta de democratización, en donde se perdieron las otras colecciones del cine de la Revolución mexicana. Cada archivo tiene una historia muy particular y esta se encuentra asociada a las características humanas del archivista que lo preservó, lo conservó o lo destruyó, porque también, hay que decir, si nos remitimos a la teoría de Paolo Cherchi que habla sobre el archivo fílmico, en parte la destrucción y la pérdida son lo que permite al archivo existir.

No podemos archivar la totalidad de lo que se produce, solo se puede archivar una parte. El archivo, de alguna u otra manera, debe tener conciencia de que la destrucción posibilita su existencia. Se está haciendo mucho trabajo

para democratizar el archivo y, para sumar, hay que acercarse a los referentes internacionales, en particular a la ley de archivo, así como a algunos centros de estudio dedicados a esta propuesta de remodelar su funcionamiento. Más allá de tener una injerencia personal de acceso a través de una efectividad práctica, conviene estudiar un poco para poder promover un proceso democrático de los archivos en nuestro país.

VIRGINIA RICO: Definitivamente, compartimos esta intención de cohabitar el archivo desde dinámicas de involucramiento social compartidas, abiertas y afectivas, que sean complementarias a la labor hecha por las instituciones. Resulta emocionante encontrarse en medio de estos diálogos, a pesar de que sabemos que, derivado de la contingencia, tuvieron que planearse en un ambiente eminentemente digital. Más allá de que podamos encontrarnos en este momento discutiendo las implicaciones y las interconexiones que se pueden establecer, desde nuestras propias experiencias y las posibilidades del cine y del archivo, dichas reflexiones pueden ser sintomáticas del momento que estamos viviendo; es decir, estamos tan confinados, que queremos que todo salga de cierta manera, que se abran las puertas (en este caso de los archivos) y que se piensen distintas formas de crear y de reinventar el habitar el espacio de adentro y de afuera. Esto se traduce en una forma de repensar también el cine. Lo que estamos sintiendo en este encierro mundial es simbólico y representativo, no solo de los momentos que nos tocan vivir en la actualidad, sino pensando en un porvenir. Por ello, nuestro trabajo y crítica deberán ser dirigidos hacia el futuro. ¿Qué más nos queda por hacer?

TZUTZUMATZIN SOTO: Siempre es bueno que se actualicen las comunidades, que haya una actualización fluida de lo que somos.

JOSÉ MARÍA SERRALDE: También es relevante el hecho de hilvanar esta comunidad. Desde la música o desde cualquier otra disciplina, hace falta conectarnos con el ejercicio, la sistematización y la aproximación al archivo mismo.

Ya hemos vivido mucha frustración en América Latina en la conexión con los archivos, por lo que pienso que es necesario convertirla en una fiesta de comunidades, para conocernos y vincularnos con las personas que queremos que el archivo sea distinto, y para que los futuros estudiantes no tengan que experimentar lo que nosotros pasamos.

ANDRÉS GARCÍA FRANCO: Para terminar, quiero mencionar una cita que me recordaron hace poco en Ultracinema Mx, de Henri Langlois, de 1968. En ese entonces, él decía que no necesitaríamos hacer más películas, sino que con todo lo que tenemos de historia del cine podríamos hacer películas por cien años más. Hoy en día, con lo que se ha realizado de cine y video hasta el 2020, podríamos hacer mil años más de películas sin tener que filmar otro cuadro. Esto se relaciona con la situación de cuarentena que nos está obligando a cambiar el modo de hacer las cosas, a dejar de hacer cine poniendo a grabar cualquier tipo de cámara. Ahora, muchos nos estamos relacionando con esta práctica fructífera del uso del archivo.

Shelley Winters (c/P Newman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano que toque una pieza que no la suena y Winters
la comenta. La historia es un argumento ya que

Sesiones en línea sobre CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**2da Sesión. El lugar de los Archivos de Cine:
de sus orígenes y futuros posibles**



Viviana García Besné
Archivo Permanencia Voluntaria

Teresa Carvajal Juárez
Acervo Fílmico CUEC-ENAC UNAM



Rafael Villegas
Archivo Visual y Sonoro de la Biblioteca Arreola



Modera: Virginia Rico

20 de agosto 18:00h.

facebooklive: Ojo Libre
ojolibrecine@gmail.com
ojo.librecine
443 119 8607



EL LUGAR DE LOS ARCHIVOS DE CINE: DE SUS ORÍGENES Y FUTUROS POSIBLES // SEGUNDA SESIÓN

PARTICIPANTES: VIVIANA GARCÍA BESNÉ Y TERESA CARVAJAL JUÁREZ

20 DE AGOSTO DE 2020

VIRGINIA RICO: Para dar inicio a esta conversación, podemos arrancar con una de las premisas del tema, que es el de los orígenes de los proyectos de los que ustedes forman parte. Me gustaría preguntarle primero a Teresa ¿Cómo se crea el acervo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, ahora Escuela Nacional de Artes Cinematográficas) y cómo te integraste? Y en el caso de Viviana, ¿cómo decides fundar un archivo que, si bien es familiar, no solo se dedica a recuperar una memoria propia, sino de muchos pasados vinculados con el cine hecho en México?

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: Antes de entrar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, estudié historia, pero previo a esto asistí a otras escuelas y comencé mi aprendizaje en el mundo de los cineclubes. Pensando en esto, me gustaría hablar de una película en especial vinculada al tema de la reapropiación de la imagen. El documental *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968) es una parte fundamental de la memoria colectiva, ya que se trata de una obra cinematográfica del CUEC que más reapropiaciones ha tenido en toda la historia. Tuve la oportunidad de ver *El grito* muy joven porque mi hermano mayor, Guillermo Carvajal (músico y matemático), me llevó a una función clandestina en la Escuela Nacional de Medicina del Instituto Politécnico Nacional. Cuando vi esa película me quedé impresionada, incluso buscaba a mis papás en las manifestaciones registradas. En ese entonces, me di cuenta de la importancia y de la fuerza del cine y de su respectiva investigación: entendí la relevancia no solo de conservar, difundir y preservar las películas, sino de todo lo que se encuentra alrededor de la realización de una película.

Posteriormente, tuve el privilegio de entrar a la UNAM. Me encargaba de las funciones de cine, entre otras cosas; logré entrar a la Filmoteca de tiempo completo y anduve en otras dependencias hasta que aterricé en el CUEC, donde pude ver cómo su acervo estaba totalmente abandonado. Sin embargo, llegué justo en un momento importante, porque se venían los cincuenta años del CUEC (fundado en 1963), entonces me enfoqué en poner orden, comenzando por preservar y conservar los materiales que, seguramente, después serían consultados, sobre todo por la fama que estaban teniendo varios exalumnos de esta escuela de cine. Mi formación de historiadora me motivaba de muchas formas, por lo que yo sabía que mudando el CUEC de la colonia del Valle a Ciudad Universitaria llegarían más investigadores y usuarios, en mi experiencia laboral en la Filmoteca aprendí a trabajar con personas que provienen tanto de primaria como de posgrados, ya sean doctores o investigadores profesionales.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Me gustaría comentar la gran admiración que tengo por el trabajo de Teresa. Son meritorios la valentía y el amor que le han permitido, como mujer, involucrarse en este medio, porque no es fácil al ser un entorno muy patriarcal y de compadrazgos. En mi caso lo tengo muy claro, dado que vengo de una familia cinematográfica en la que jamás se les permitió a las mujeres trabajar o acercarse al negocio. Mi abuela era una apasionada del cine y ella quería ser editora, y a pesar de que su papá era dueño de los Estudios Azteca, nunca la dejaron trabajar; la casaron con quien ellos decidieron. Yo soy la primera mujer en tres generaciones que está haciendo algo relacionado con el cine. En el fondo me alegra mucho, porque estamos aportando una nueva sensibilidad que tiene que ver con arropar lo desprotegido, más allá de si somos madres o no y que, en este sentido, un día se reconocerá que gracias al trabajo de no pocas mujeres se ha protegido un cine mexicano que quizás se pudo haber perdido. Así ha sido mi entrada en ese mundo.

Yo no crecí sabiendo que venía de una familia cinematográfica, pero lo traía en la sangre, junto con el instinto de proteger. Más tarde, me enteré de

que mi familia había tenido que ver con el cine cuando estaba haciendo mi documental *Perdida*. En ese momento quise comenzar a salvar sus materiales. En este proceso me di cuenta de un clasismo tremendo en México, que denigraba a las películas con comentarios de todo tipo que despreciaban el cine popular. Esto me dolió mucho, no tanto porque fuera el cine que hizo mi familia (al saber que tengo la capacidad de reconocer si es buen cine o no), sino que me dolió más que nada por la gente que aprecia ese cine. El hecho de que, desde las instituciones públicas de este país y desde voces que son muy reconocidas y respetadas, se hable con tanto desprecio de las películas y del gusto del pueblo, puede ofender a muchas personas. Creo que debemos empezar a cambiar estos criterios para poder entender que en nuestro país hay gustos de todo tipo que merecen ser respetados y preservados para la historia.

VIRGINIA RICO: Rescatando un tema que se tocó en la primera sesión, y que se vincula con las ideas de la fragilidad del archivo y del terror de la pérdida que devienen en la desaparición de la memoria fílmica de nosotros como sociedad, les solicitaría que nos compartieran sus experiencias y su postura respecto a esto, de sus proyectos para contrarrestar la degradación de este pasado cinematográfico. ¿Cómo han trabajado para la permanencia del acervo del CUEC y del Archivo Permanencia Voluntaria?

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Cuando empecé el archivo, fue un poco enloquecedor, porque poseo un espíritu muy fuerte de coleccionista y de acaparadora de objetos y cosas del pasado. Empecé a recolectar cosas y a llenar mi casa. Después llené una bodega y luego otra, pero no tenía cómo pagar la renta de estos espacios. Me obsesioné al punto de querer rescatar todo el cine popular. Mi camioneta la deshice cargando cosas. Hice un sinfín locuras, por ejemplo, traficar escondiendo las cosas en cajuelas, de México a Estados Unidos sin permiso, o manejar desde El Paso Texas hasta la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), con la finalidad de encontrar un lugar seguro para estos nitratos. Por supuesto, antes intenté acercarme a las instituciones en

México, solicitando que preservaran toda la colección y se negaron. Me decían que algunas sí podían, pero otras querían tirarlas a la basura. En cierto sentido los entiendo, porque también poseen muchas cosas importantes que cuidar. De hecho, recuerdo que una institución me mandó un reporte de cuánto costaba destruir las películas que ya estaban en muy mal estado.

De entre esas películas que llevé a centros repositorios, había copias únicas que no existen en otro lado. Entonces, me aterró, por lo que concluí que yo debía encargarme de salvarlas. Me quedó muy claro, después de pedir becas y buscar financiamiento en México, que no lo lograría sola. Como vengo de una familia que tiene algunos miembros en El Paso, me fui para allá. Así, afortunadamente hice una red de apoyo y de amigos que apelan a la nostalgia de los mexicanos que viven fuera del país, a quienes les va un poco mejor porque el dólar es más fuerte y les resulta más fácil aportar. Ellos nos han apoyado para lograr algunas de nuestras restauraciones. En el 2017, el temblor nos recordó lo frágiles que somos. Me dolió mucho, no se lo pueden imaginar. Perdimos muchísimas películas, alrededor de un 25 % de los materiales que resguardábamos. Totalmente perdidos. Ahora tengo un 10 o 15 % de materiales que se mojaron y que están tan dañados, que sus restauraciones resultan millonarias.

¿Qué pasó con el temblor? Después de que lloré profundamente y me sobrevino la culpa, la gente empezó a saber que existía el Archivo Permanencia Voluntaria. Y parecería increíble, pero el temblor me salvó, porque me ha ayudado a que más personas sepan del trabajo que estoy haciendo para que puedan sumarse y colaborar. El Academy Film Archive de los Estados Unidos vino para apoyar mi proyecto y se están llevando poco a poco las películas para que estén en condiciones seguras, en un lugar donde se encuentran en custodia, y que no tengo que pagar. Esta es la forma en que las películas y yo hemos logrado sobrevivir: haciendo funciones de cine, sobre todo fuera de México. Me pagan por ir, enseñar las películas, hablar de ellas y hacer que la gente se sienta feliz en el cine. Esa es realmente mi misión, que las personas vean una película que quizá no les gustaría, pero que yo les pueda contar

una historia de esta y digan: “¡Qué bien la pasé! ¡Disfruté mucho!”. Esa es la manera en que voy sobreviviendo.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: En mi caso, a pesar de estar en una institución, tengo que decir que hay reticencias, porque el CUEC es una derivación de lo que creó el maestro Manuel González Casanova, cuando fundó el departamento de cine, la Filmoteca y el CUEC, todos de la UNAM. Después de fusionarse el departamento de cine y la Filmoteca, no se retomaron varios acuerdos que se tenían con instituciones como el CUEC. En la actualidad, con los cincuenta años del centro y los cambios de administración, rectorados y de dirección de la Filmoteca, no contamos con nuevos convenios; los negativos de todos los ejercicios del CUEC se han resguardado en la Filmoteca. Sin embargo, a partir de la administración pasada, no he podido llevar nada a resguardo. No se ha logrado tener una relación buena, y personalmente no me han notificado para tener una reunión con la Filmoteca, ni aclarar temas como los derechos.

Lo primero que se hace para generar un acervo o un archivo fílmico es crear un reglamento. Eso fue lo primero que yo realicé cuando me integré al CUEC. Después de eso, se tuvo que armar todo el inventario, ¿por qué? Porque no se tenía un estricto control ni conocimiento del material resguardado; ahora, tengo registrados 644 títulos de obras hechas durante los primeros cuarenta años del CUEC, porque después la producción se hizo en video y digital. Considerando la producción digital, se trata de aproximadamente mil títulos. Algunas copias las tiene la Filmoteca; otras andan perdidas o se las llevaron los realizadores. Por lo tanto, tenemos solo unas copias en video y algunas en digital. Por esto, al iniciar mi trabajo lo primero que hice, considerando la fragilidad de los materiales, fue hacer tarea de preservación: quitar el polvo, hidratar el material y revisarlo; lo segundo fue empezar a hacer fotogramas. Empecé con una lentilla de 35 mm y una cámara digital, pero les gustó tanto que me compraron un primer escáner que por el uso, dejó de funcionar. Ya contamos ahora con un escáner profesional que hace excelentes digitalizaciones. En mi trabajo, suelo digitalizar

tres fotogramas porque me encanta decirles que vean el sonido y, además de eso, porque funcionan para hacer análisis de imagen, para publicaciones, exposiciones y para la cuestión relacionada con la reapropiación. Se trata de tener el control de las imágenes que de alguna manera pertenecen aquí. Sin embargo, hay conflictos entre la Dirección General de Actividades Cinematográficas, la Filmoteca y nosotros, respecto a quién posee los derechos, por ejemplo, de *El grito*. Cabe decir que este tema es parte de mi interés. Egresados distinguidos como Carlos Mendoza Aupetit (quien creó la compañía productora Canal 6 de Julio) dirigió *Las claves de la masacre*. De ahí, surgen una serie de películas, documentales y de ficción, que toman el tema del movimiento estudiantil de 1968.

Realmente es muy difícil que se entienda el trabajo que hacemos con la preservación de los materiales, pues al ser de la UNAM, constituyen un patrimonio del país, a pesar de que, como dice Viviana, se trate de películas que a pocos le interesan y que suelen ser consideradas como “ejercicios”. Sí lo son, pero en ellas se puede ver cómo aprendíamos y se puede apreciar el tipo de lenguaje que se hablaba, cómo se vestían, etc.

Un día me sucedió un acontecimiento curioso: cuando trabajaba en el CUEC, mientras estaba en la colonia del Valle, revisaba materiales de películas (antes de tener asignado un proyector de 16 mm para mi uso personal) y debía verlas en la pequeña sala de proyección. De pronto, entró un joven y expresó su admiración por la buena ambientación de los sesenta, así como del *look* de las personas de la cinta. No pude contener las ganas de responderle que no se trataba de una ambientación, sino realmente de una película de esos años. Con esto, fundamento mi ideal, el cual es tener la base de datos interna para que tanto usuarios, como estudiantes e investigadores, vean qué materiales hay y de qué temas trata. Es algo que se está logrando hacer.

TANIA RUIZ: Retomando lo comentado por Teresa, y que es muy interesante porque tiene que ver con la entrega de los materiales en el caso de los estu-

diantes del CUEC, puedo ver que en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) pasa algo similar (además de lo que sucede en IMCINE). ¿Qué pasa con el papel del autor y el resguardo de su propio legado? Esta pregunta está dirigida también para Viviana, al provenir de una familia de cine que también fue productora. Es muy interesante, porque una de las problemáticas que hemos podido ver es que, de repente, el autor parece ser quien se olvida de su propio legado.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: En el caso de mi familia, creo que siempre fue muy consciente del valor de los materiales fílmicos, precisamente porque empezaron como exhibidores y distribuidores de películas. Me atrevo a decir que Azteca Films (la primera distribuidora de cine mexicano en Estados Unidos) fue el primer archivo de cine mexicano que existió. Ellos tenían unas bóvedas en uno de sus cines en Chihuahua y ahí guardaban todas las películas. Yo tengo inventarios donde hay películas que no están registradas en ningún anuario estadístico; no son muchos títulos, quizá cuatro o cinco. El hecho de que esos títulos no estén en ningún lugar demuestra que la historia del cine mexicano siempre está incompleta. En los años cincuenta, aconteció un problema con esos archivos y el gobierno: hubo un monopolio de la exhibición y el cine pasó, primero, a manos de dos mafiosos: Alarcón y Espinosa Iglesias. Posteriormente, las salas pasarían a las manos del gobierno. Mucho de ese cine, de sus bóvedas, de todo lo que había en Azteca Films se perdió. No sabemos qué pasó.

Aun así, mi familia guardó algo de material. Mi bisabuelo, por ejemplo, guardaba el nitrato de *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), que es una película de gran valor que encontré hace poco; ese nitrato lo tenían guardado en una casa de Acapulco con una humedad tremenda. Mis tíos productores también guardaron los negativos de sus películas y materiales en bodegas que tenían en su casa. No es tanto la generación original (los que ahora tendrían cien o ciento cuarenta años) los que no fueron cuidadosos con sus materiales; son las generaciones posteriores que piensan que, porque

se puede digitalizar en una Betacam digital, con eso basta, porque usualmente los materiales fílmicos ya no les importan. Por eso, en la actualidad mi lucha tiene que ver con defender la idea de que los materiales fílmicos ya los conocemos muy bien, y sabemos que en buenas condiciones pueden durar hasta quinientos años, mientras que los discos duros en los que guardan sus películas los grandes cineastas como Carlos Reygadas y Amat Escalante son inestables, y no sabemos todos los problemas que nos pueden generar. Son los accidentes los que nos van a enseñar el daño y lo contraproducente que resulta el no tener unos criterios de preservación más estrictos.

También debemos buscar trabajar más con lo que sabemos que funciona en el cine. Hay muchos laboratorios que se están quedando sin trabajo y que están cerrando, pero podrían comenzar haciendo *prints* y guardar las cintas de nuevo, aunque sea en 16 mm, si no se puede hacer en 35 mm. Pero es muy importante tener presente que, si cualquiera tiene un negativo o un positivo, lo que sea, cualquier material fílmico posee un valor enorme y se debe cuidar, preservar y proteger. Aunque alguien manifieste que por estar rayado uno de esos materiales haya que echarlo fuera, esto no es así. Podría platicarles sobre la cantidad de cosas que he rescatado. Por ejemplo, la primera película de Ninón Sevilla y que me parece muy relevante, *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1947), así la rescaté. Las instituciones ya la habían descartado y pude rescatarla. Entonces, todos los que estén cazando tesoros, como yo, por favor, no desprecien ningún material fílmico.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: Totalmente de acuerdo con Viviana. Desafortunadamente, las escuelas y las instituciones usualmente carecen de los requerimientos de preservación del material que producen. No obstante, la ventaja de ser entusiasta respecto a su trabajo y entender el valor de las cosas conduce, por ejemplo, a trabajar con los propios alumnos del CUEC, que se unieron conmigo para hacer las pruebas y empezar a digitalizar a contrapantalla. Logramos conectar la cámara directamente al proyector y, entonces, el sonido se escuchaba perfectamente. Gracias a eso, logré que posteriormente

el CUEC adquiriera un escáner de imagen-movimiento, el escáner Cintel Black Magic, al que desafortunadamente no he tenido acceso desde la administración pasada. Espero recuperarlo. De lo contrario, meteremos proyectos a convocatorias como Ibermedia o el Programa de Apoyos a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME), como lo hace Viviana, para proveernos de otro escáner.

Nuestra escuela es la primera en América Latina, por lo que tenemos trabajos realizados por personas que vinieron para evitar los conflictos políticos en Centro y Sudamérica, como el caso de Joaquín Polo, de Argentina, quien vino a filmar un documental en homenaje al maestro Humberto Ríos. Aquí también se han realizado muchos trabajos con los materiales que ya se tenían del CUEC. Por mi parte, logré rescatar material de audio de diferentes soportes. Con esto sí he tenido un poco más de problemas para digitalizarlos, pero espero que el esfuerzo se siga concentrando en esto. Debo agregar que, de Azteca Films, conseguí para la Filmoteca mucho material para los acervos de papel (carteles, fotomontajes y *stills*). Gente de Azteca Films me avisó que tirarían fotomontajes y fui a su rescate. Como historiadora, una sabe que quienes nos dedicamos a esto vivimos hasta de la basura, y que debemos ser muy cuidadosos con lo considerado como inservible o inútil. También, de este modo, rescaté los audios de *El grito* y otras cosas que tenemos resguardadas en el CUEC. Realmente tenemos materiales muy valiosos. Por ejemplo, hay interés en una exposición sobre la Ciudad de México, para la que se piensan utilizar los fotogramas que hemos hecho. Es importante pensar en rescatar todo lo que existe alrededor de una película. Podemos recordar el caso de *Napoleón*, de Abel Gance, ¿cómo se recuperó lo que faltaba? Con fotografías, *stills* y con los materiales que había alrededor.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Teresa apertura un tema de gran relevancia, que es el sonido en el cine y poco se ha considerado en este país. Es muy bueno saber la cantidad de material que ella ha salvado, y que existan mujeres como Teresa y Sibylle Hayem, que es una guerrera dedicada también a rescatar cine.

Pienso que, a veces, la burocracia es lo que nos complica el trabajo. Es muy difícil, porque recurrentemente a las personas que trabajamos en esto nos limitan. Se puede tener los aparatos y contar con especialistas que poseen el conocimiento, así como los proyectos de archivo, pero en el ámbito burocrático todo se torna muy complicado. Por ejemplo, hace poco trataba de rescatar el sonido de la película *La mujer murciélago*. En México, para ahorrar dinero, el sonido de una película de 35 mm lo cortaban por la mitad para obtener un sonido magnético de 17.5 mm, y así se aprovechaba más. Aquí solo existe una máquina que se encuentra en los Estudios Churubusco y que está en desuso. Solo hay un señor, de muy avanzada edad, que es quien la sabe usar y, sin él, esta información se perderá inevitablemente. Para evitar esto, empecé un proceso hace ocho meses para echar de nuevo a andar la máquina y conseguí el dinero de Estados Unidos. Sibylle traía al señor para que pusiera la máquina a funcionar, pero desafortunadamente después llegó la pandemia. Lo más probable es que la única persona que tenía el conocimiento de rescatar ese sonido en 35 mm, y que todavía sabía manejar esa máquina en Churubusco, ya la perdimos. Dicho esto, imagino que a ustedes les embarga también la frustración por saber que podrían haber hecho más, si estuviera en sus manos.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: Conozco también a Sibylle Hayem. Es egresada del CUEC. Nos hemos encontrado en una serie de seminarios y coloquios sobre preservación, conservación y archivo. Al final, coincidiendo en una institución y buscando rescatar mediante los lineamientos universales de sistematización, se convive con muchas personas importantes. Para la última edición del congreso del FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS FÍLMICOS tenía una propuesta, que por varias razones no aceptaron, y tiene que ver con una especie de clasificación (empezando por la Ciudad de México y después en un plano nacional), para que el trabajo que hacemos mujeres como tú y yo, junto a otros trabajadores que son importantes para el proceso, no se pierdan. No se trata de buscar el completo dominio de los trabajos que una realiza, sino que justamente no se pierda el avance efectuado.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Hay algo muy importante por agregar, y que está relacionado con lo que Teresa mencionó. Tiene que ver con la gente invisible que se dedica a esto. Resulta muy duro cuando, de repente, te acercas a algunos jefes o directivos pasados de ciertas instituciones, para preguntar si tienen en resguardo determinada película y no saben; pero después una se dirige con los bodegueros, y parece que ellos lo saben todo. Son ellos quienes poseen la plena consciencia de los materiales tan importantes que tienen y que se están echando a perder. Algunos de ellos, incluso, avisan sobre esto, pero son ignorados. Entonces, estas personas que parecen invisibles, y que trabajan con el sueldo mínimo o con muy poco sueldo, están a la sombra del archivo por ocho horas continuas todos los días, y solo por eso merecen nuestro respeto. Indudablemente no pueden pasar desapercibidos. Sus nombres no aparecerán en la historia de nuestro cine y son personas cuya existencia y trabajo es esencial para la preservación cinematográfica de este país. Incluso, muchas veces, son ellos quienes están efectuando labores a escondidas para salvar las películas.

TANIA RUIZ OJEDA: Respecto a estas personas invisibles de las que hablan, que son quienes, a pesar de que poseen todo el conocimiento, por alguna razón nunca logran encabezar los archivos, se debe comentar que lo que esto evidencia es una desconexión muy importante entre quienes trabajan el archivo, quienes lo dirigen y quienes lo representan y lo administran, esto porque se trata de entender cuáles son las principales funciones de un archivo y cómo estas pueden convivir y fomentar a que crezcan esos espacios de resguardo, y se consoliden también como proyectos dedicados a la divulgación y a la investigación del cine. En este sentido, me parece pertinente preguntarles qué podemos hacer cuando se encuentra Permanencia Voluntaria, por ejemplo, con el archivo del CUEC. ¿Cuáles son las posibilidades de trabajar en conjunto, de generar plataformas y lugares de exhibición de los materiales resguardados?, ¿es posible imaginar un trabajo donde haya esa cohesión y apoyo, donde los puntos débiles de un archivo sean, a lo mejor, sostenidos por la estructura más consolidada del otro, y viceversa?

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: ¿Qué podemos hacer? Proyectos de investigación, por más difíciles que sean de lograr. La administración pasada nos detuvo uno, con el que trabajaríamos la cuestión de la preservación, conservación y restauración de material fílmico. Era todo un proyecto que se llevó a cabo en conjunto con Carlos Mendoza, Rafael de Villa Magallón y la maestra María Luisa Amador, para hacer un primer acercamiento a jóvenes de la licenciatura y de la maestría documental. No nos dieron el apoyo, pero seguiremos buscando, tanto dentro como fuera de la UNAM. También podemos pensar en lo necesario de los seminarios y los encuentros como este. Además, se debe tener presente que no solo la UNAM hace este tipo de trabajos, pues hay otras iniciativas ciudadanas que también se dedican al archivo.

Asimismo, resulta relevante reconocer el valor del material de archivo fílmico. En mi caso, llegué a trabajar a la Filmoteca cuando tenía trabajo previo de preservación y conservación. Hace muchos años, Lucina Jiménez me contrató para revisar los materiales del Fondo Nacional de la Danza (FONADAN). Años después, la Filmoteca me pidió volverlos a ver, porque los querían dejar en resguardo. Me entristeció mucho, porque de los miles de materiales que conformaban el fondo, solo me mostraron un clóset con lo poco que quedaba. Fue terrible. ¿Cómo pueden tirar a la basura el trabajo de las personas? No conocen el valor que esto tiene. En su momento, Lucina tuvo la precaución y la amabilidad de pedirme el apoyo para revisar el material, ver qué funcionaba y qué no. Me asesoraron tanto en la Filmoteca (porque yo todavía no trabajaba ahí), como en la Cineteca Nacional. Desafortunadamente, mucho material valioso se perdió.

Para apoyarnos, lo ideal es trabajar entre todos, mediante seminarios, con estrategias de difusión, planeación de cineclubes, entre otras labores. Tenemos que pensar en lo mucho que podemos hacer.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: En mi caso, vi que no me quedaba más remedio que ponerme a rescatar material, a pesar de haber sido humillada por las

principales instituciones cinematográficas de este país a la hora de buscar preservar el cine popular. Lo primero que tuve que hacer fue un trabajo emocional: dejar de mostrarme como la víctima y no continuar peleada con la idea de que, para preservar cine en México, lo que más importa son los criterios de las personas que dirigen las instituciones. Tuve que dejar esto a un lado y enfocarme en, más bien, ir creando lazos con dichas instituciones. Porque, al final, nos necesitamos, es la verdad. Las instituciones tienen que reconocer que llevo a cabo trabajo que ellos no harán, y que estoy trayendo recursos extranjeros a este país para rescatar cine popular mexicano, que es nuestro legado. Asimismo, reconozco que ellos pueden tener otros criterios y que con esos están salvando y haciendo su trabajo. Lo que necesita este país y el cine hecho en México es que se respeten y reconozcan más criterios diferentes.

No puedo ir a los congresos de la FIAF ni a todos estos eventos académicos internacionales, porque no cuento con los recursos y, los que tengo, los invierto en el archivo. Ciertamente esto absorbe todo lo que poseo. Entonces, se me dificulta viajar con esta finalidad, pero sí conseguí que personas me apoyaran para tomar un curso con los mejores en restauración, en este caso, el equipo de L'Immagine Ritrovata, por lo que me aseguré de que ellos me guiaran. Posteriormente, armé un grupo de gente en distintas partes del mundo, que son quienes me asesoran, y lo hacen porque creen en mi proyecto. Mi siguiente paso fue acercarme a la Filmoteca de la UNAM y, ahora que mis relaciones con esta institución son mejores, empezamos a organizar colaboraciones, como la restauración de *La Llorona*, o el préstamo de un rollo de 16 mm que hacía falta para *El fantasma del convento*. Ahora, estamos dedicándonos a otros proyectos con el cine de luchadores, y considero que vamos bien. Trato de presionar mucho a Hugo Villa Smythe, su actual director; incluso, a veces le escribo hasta tres correos diarios. Le propuse traer a personas expertas para entrenar a la gente de México. Al respecto, pensé que si le estaba pagando a personas del extranjero para que hicieran estos procesos, era mejor que se les pagara para que vinieran y empezaran

a formar a una nueva generación en nuestro país. Pero no se puede por el sindicato de la UNAM. Entonces, ¿por qué camino continuar mi labor? Me dedico a atraer a jóvenes interesados en el tema, y con ellos estamos armando un grupo de personas con las cuales se puede trabajar, aunque sea por videollamadas, o de cualquier otro modo. Lo importante es solventar el impedimento económico para viajar. Nos estamos educando con los mejores especialistas.

VIRGINIA RICO: Hay una pregunta general que se le hace constantemente a los archivos fílmicos relacionada con el umbral tecnológico en que les toca trabajar: ¿cómo se conjuga la preservación y restauración de un acervo analógico, con las necesidades digitales y los avances en procesos digitales de restauración?, ¿cómo han sorteado esos caminos múltiples, pensando en el presente en el que nos encontramos y en los futuros que se necesitan detonar?

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Mi comentario será breve, dado que mi archivo es pequeño en ese sentido. Nosotros vamos restaurando una película al año. A veces dos, si contamos con esa posibilidad. Se restauran y mi trabajo es conseguir dinero para hacer copias en 35 mm. De cada película restaurada, tengo sus archivos digitales; de hecho, perdí muchos en el temblor. Entonces, ahora contraté un servicio en la “nube”, y ahí tenemos el material protegido. También los mando a distintas partes para asegurar su resguardo: a casas de amigos o, por ejemplo, a The Academy Film Archive o a la Filmoteca de la UNAM, esperando que, si se reparten, se preserven más. Tengo un proyecto muy hermoso que un día haré realidad. Más que un archivo digital, se trata de galerías virtuales en colaboración con distintos archivos y coleccionistas privados. El objetivo es exhibirlo, pero con el apoyo de una curaduría. Dicho de otro modo, que la gente pueda tener acceso a lo que tenemos, pero con su contexto, dado que a veces me percaté de que los propios académicos no tienen un contexto claro. Acuden a los archivos, examinan lo que hay y a veces repiten lo mismo que ya se escribió en otros libros. Entonces, es importante rescatar el contexto para estos casos.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: Concuerdo con Viviana. Llegué al CUEC en la era digital, y aun así se tuvo que efectuar mucho trabajo de gestión y preservación, pero poco a poco se fue logrando. En cuanto al material analógico, lo primero fue conseguir que nos compraran el escáner de imagen movimiento y establecer una colaboración con la Filmoteca, porque ellos tienen los negativos. Para digitalizar no solo se necesita el negativo, sino una copia de trabajo con la cual se pueda empalmar el sonido. Es un trabajo muy laborioso. La gestión coordinada ha derivado en el desarrollo de una bóveda con climatización y con todas las características para conservar nuestro material, además de un área de revisión de materiales, un área de digitalización de fotogramas y un escáner propio con la calidad suficiente. Con todo este equipo tecnológico, empezamos a digitalizar nuestros materiales y los que nos solicitaban los investigadores y otras personas. También se empezó a dar servicio para los exalumnos. Es importante recalcar la diferencia entre ser exalumno, investigador o realizador, y preguntarse para qué se solicita el material que tenemos, si es para explotación en un programa o para otros fines. De hecho, hubo un grupo de japoneses que durante un año entero estuvieron trabajando en México (tanto en nuestro acervo como en la Filmoteca) para un programa sobre nuestros famosos compañeros egresados del CUEC: Alfonso Cuarón y Emmanuel Lubezki.

Para todo esto, junto con Enrique Ojeda Cástol, quien fungía como mi jefe, trabajamos con la Filmoteca, estableciendo un equipo de trabajo. Así, tuvimos que poner una polea para trabajar más ágilmente, digitalizar materiales y luego subirlos para empezar no solo a digitalizar materiales, sino a subirlos a la “nube”, como comenta Viviana. La idea que tuvimos junto con mi compañero Rafael de Villa fue que, en cualquier salón los maestros pudieran acceder a los materiales del acervo, con el objetivo de impartir sus clases o que cualquier investigador que lo requiriera pudiera consultarlos ahí, sin la necesidad de acercarse al material de acetato.

ISABEL WSCHEBOR (PÚBLICO): Yo vengo de Uruguay. Resulta agradable que podamos aprovechar una crisis con encuentros como estos. Sobre lo que

comentan, mi experiencia también se mueve alrededor de lo que nos han compartido. Considero que lo que se respira en esta sesión es una idea de crisis sanitaria, pero no de la epidemia del coronavirus, sino de la especie de epidemia que están viviendo las películas que se deben resguardar. En Uruguay, tenemos el Laboratorio de Preservación Audiovisual en el Archivo General de la Universidad de la República, donde nuestra opción no fue adquirir tecnología, sino diseñar nuestras propias tecnologías de preservación y digitalización. Con relación a cómo superar las crisis, la independencia tecnológica es un tema muy importante para el futuro de los archivos audiovisuales, porque justamente el cine ha estado preso de su dependencia respecto al mercado.

Desde el punto de vista archivístico, se repite un problema clásico de los archivos. Un tema es la conservación de los soportes, que en el caso de un libro muchas veces es el papel el que se deteriora, de la misma manera que viejos papiros, que son resguardados en los archivos como documentos inéditos. En el caso del cine y el audiovisual, sucede lo mismo: hay archivos que se configuran desde los registros o el trabajo de una empresa o compañía que trabajó de forma seriada y que tiene una propia identidad de archivo; hay títulos de colecciones, como pueden ser las colecciones de libros en las bibliotecas o la de cierto realizador, por lo que se trata de una misma historia que puede desvanecerse de la misma manera; asimismo, hay trayectorias patrimoniales que son diferentes entre sí. Pensar desde este punto de partida sería lo ideal, no porque no sea igual de importante el conservar cualquiera de ellas, sino porque quizá esa sensación de desborde se deriva de preguntarse qué se hace con todo esto, vinculada a esa separación de naturaleza institucional o a sus características de producción, entre otros aspectos.

Este punto de vista puede ayudarnos a afrontar cada uno de los problemas que se presentan en el archivo, al ser lo vivido en mi propia experiencia. En el caso de ambas, a pesar de que se enfrentan a los mismos problemas, están trabajando con cosas diferentes, dado que describieron justamente una

colección y un archivo que, desde el punto de vista conceptual, parecen tener una naturaleza distinta. Esto podría ayudarnos a ordenar el pensamiento.

Uno de los primeros problemas a los que nos enfrentamos en Uruguay, cuando queremos discriminar estas dos naturalezas, es que no existe un depósito legal para el cine. En nuestro país, si publicamos un libro, estamos obligados a llevarlo a la Biblioteca Nacional y se discrimina lo que es un material editado de lo que es un material inédito, aunque todos sean en papel. No así en el caso del cine, donde todos se agrupan en una misma bolsa (por mencionarlo de algún modo), al no saber qué reglamentación emplear. Cuando escuchaba sus comentarios, me preguntaba si en México existen este tipo de reglamentaciones o no, que para los archivistas suelen ser muy útiles, dado que son un marco de actuación frente a los distintos problemas.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: En mi caso, pertenezco a una institución. Más que clasificar, me apegó a lo que en teoría hace la Filmoteca de la UNAM, porque son quienes poseen los negativos. La clasificación que se hace en la Filmoteca es la elaborada y recomendada por la FIAF. Ahora en México hay un conflicto grave, porque desde que se estableció el Tratado de Libre Comercio no se protegen las cuestiones culturales. En teoría, en la misma UNAM se deberían depositar materiales y obras originales en la Biblioteca Nacional no solo de libros, sino también de películas, lo cual no se lleva a cabo. Además, hay un control que registra el patrimonio universitario. Sin embargo, con las reformas de la ley de los derechos de autor, a nivel nacional, no todo resulta muy claro.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: En el caso del Archivo Permanencia Voluntaria, la ventaja es que tengo tantos años concentrándome solo en el cine popular, que en mi cabeza no me especializo en formatos o soportes, sino en un tipo de cine en especial. Entonces, por ejemplo, si estoy enfocándome en los inicios del terror en México, me dedico a buscar material, a restaurarlo o digitalizarlo y a relacionarme con todo lo que tenga que ver con este tema. Me contacto con todos los especialistas (porque es muy bueno reconocer

que existen personas que ya han trabajado antes esto) y procuro generar una amistad con ellos. Al hacer esto, se crean nuevas redes que se traducen en colaboraciones, así, vienen a mi archivo y se enriquecen con lo que estoy haciendo. El provecho es mutuo de esta manera. Por consiguiente, en mi caso, me organizo tejiendo fantásticas relaciones con personas maravillosas y apasionadas de su trabajo, que terminan siendo como de mi familia. Quienes me han apoyado con el archivo, se han convertido en mis mejores amigos. Tengo una relación estupenda con ellos. No hay año en que no genere una nueva relación con alguien.

Afortunadamente, como no soy una institución que tenga que dar cuentas ni que deba contratar a personas, mi forma de organización no está vinculada con reglamentaciones estatales.

ITZMALIN BENÍTEZ (PÚBLICO): ¿Creen que es necesario rescatar los aparatos cinematográficos, es decir los proyectores, las máquinas de revelado y todos los aparatos mecánicos que antes eran tan usuales en el ámbito cinematográfico?

TERESA CARVAJAL: Por supuesto. Todos los archivos deben preservar y conservar en uso los materiales y los objetos con los que se hicieron trabajos. He tenido que pelear para que no me quiten una videocasetera U-matic, porque así se empezó a preservar el material de 16 mm, a través de su digitalización con este tipo de aparatos. Efectivamente, todo archivo debe contar con las herramientas necesarias para reproducir, digitalizar y visualizar el material que resguarda. En México está la compañía Sotomayor o los Hermanos de la Rosa, que también son personas que manejan este tipo de equipo.

Cuando llegué al CUEC, conocí y trabajé con el señor Apolonio, encargado de preservar los equipos analógicos. Me asignaron una moviola, un visor, un proyector de 16 mm y una regresadora, todos aparatos tecnológicos con los que se puede trabajar el material analógico.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Algo muy lindo de México, y que se mantiene desde los inicios de la industria cinematográfica, es que somos un país de inventores, ponemos las cosas en marcha y las hacemos funcionar. Esto motiva a que se salven tecnologías que ya son parte del pasado. Por ejemplo, un señor de mayor edad que repara aparatos electrónicos me arregló una U-matic en Tepoztlán, lugar donde vivo. Nunca había visto un aparato de esos, pero como es mecánico, finalmente se atrevió a arreglarla. En México hubo un inventor increíble, Gabriel García Moreno, que en los primeros años de la industria cinematográfica empezó hacer maravillas, como las que llevaban a cabo en Estados Unidos con todo el presupuesto del mundo y que él efectuaba con unas cubetas en el baño de su casa. Entonces, tenemos que reconocer que en México y Latinoamérica somos creativos con tal pasión y ganas, que esto demuestra nuestra habilidad para arreglar las cosas.

Es importante acercarse a las personas mayores que todavía saben de estas tecnologías, al igual que conservar los fierros y poner manos a la obra. En lugar de toparnos con impedimentos como la inexistencia de ciertas piezas, debe buscarse cómo adaptarlas para que el arreglo de las máquinas no sea muy costoso. Todo esto se puede hacer en México, porque somos un país de mucho ingenio.

VIRGINIA ALVAREZ (PÚBLICO): Para mí, la digitalización es vista como el primer paso para preservar el conocimiento y la documentación original con base en la sustitución del soporte o formato, con el fin de mantenerlos accesibles para las futuras generaciones. Hay que considerarlos como valores intangibles y sustentables. ¿Podrían comentar algo al respecto?

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Sí. Considero que lo digital tiene sus ventajas, por ejemplo, permite que los materiales filmicos se puedan compartir más fácilmente, evitando ponerlos en riesgo. En un principio, no contaba con un escáner de diapositivas cuando empecé con el archivo, así que ponía en una mesa de luz las diapositivas y les tomaba fotos. Todo mi archivo se puede consultar digitalmente, a pesar de que no tengo los medios para digitalizarlo de forma óptima.

Lo tengo todo en archivos que quizá no sean perfectos o no cuenten con la calidad ideal, pero quien acude puede consultar lo hay en este archivo y saber que todo se encuentra disponible. Más adelante, cuando haya presupuesto, se puede hacer de la mejor forma. El punto central es que llevemos a cabo el trabajo.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: En lo personal, prefiero lo analógico porque sí es tangible, no solo se puede ver. Además, para la preservación, conservación y digitalización hay que conocer muy bien los materiales analógicos originales. Hace poco digitalizaron la película *Laberintitis*, de José María Iranzo, en blanco y negro porque así está la copia de la película con la que hicieron este trabajo. Sin embargo, el material original sí tiene color. Es fundamental conservar los originales en negativo, tener el respaldo en copia de exhibición y conservarlos lo mejor posible. Con mi compañero Rafael de Villa Magallón tuvimos unas discusiones maravillosas, porque yo soy la analógica y él el digital, aunque sí tuvimos que estudiar y conocer las dos partes. Por tanto, sí es necesario preservar lo analógico. Cuando llegamos a las nuevas instalaciones del CUEC en Ciudad Universitaria, me emocioné cuando vi un letrero colgado en una puerta que decía: “Data tu film”, demostrando la intención del centro para transferir la imagen digital a soporte fílmico, que es precisamente lo que están haciendo Steven Spielberg, Francis Ford Coppola y todos los cineastas que sí pueden costear este proceso, porque son conscientes de que el fílmico sobrevive más de cien años.

VIRGINIA RICO: Volviendo a la pregunta de Isabel sobre la reglamentación y los criterios que utilizan para organizar sus respectivos acervos, ¿pueden compartírnos un poco sobre este proceso de sistematización de los materiales que resguardan y con los que trabajan en sus respectivos proyectos?

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: En el acervo del CUEC trabajamos con criterios de la FIAF, pero no de manera cerrada. Tenemos un listado ya avanzado que antecede a los catálogos previamente realizados. En este trabajo han participado investigadores como Esperanza Vázquez o la maestra María Luisa Ama-

dor. Mi interés es hacer una base de datos interna, que ya tiene antecedentes como el proyecto que se hizo con Armando Casas, llamado *Todos los alumnos, todas las películas*, integrado por los fotogramas de los ejercicios de todos los estudiantes para un primer acercamiento.

De manera general, se puede decir que nuestra sistematización parte del año de producción. Esto puede ser problemático, porque los directores o productores le pueden poner diferentes años a las películas, derivado de una euforia por los festivales y concursos. En nuestro caso, hemos tenido películas con un registro de hasta cuatro años de producción porque lo modifican para entrar en competencia, lo cual me parece un error. Todo el trabajo efectuado debe hacerse también frente a la pantalla; no es posible guiarse por lo que escribieron otras personas. Es importante ver las obras para verificar su estado de conservación, tanto de la imagen como del sonido. Me he dado a la tarea de revisar también material negativo que no se terminó. Además de considerar todo esto, hay otros problemas, como los títulos. En ocasiones, los cortometrajes del CUEC tienen tres o cuatro títulos, porque los registraron con ciertos nombres y posteriormente se van cambiando.

Todo esto me ha llevado a conocer a muchas personas (sobre todo ahora, con las redes sociales) para confirmar los datos, hasta con los realizadores, para saber cómo se llamó su película y si se modificó después su nombre. La sistematización, clasificación y ordenamiento del archivo depende del objetivo para usarlo. Por ende, aún hay mucho por considerar.

VIVIANA GARCÍA BESNÉ: Mi acercamiento al archivo es totalmente diferente, precisamente porque soy la única a cargo, acompañada de los amigos que vienen. Durante muchos años entrevisté a personas que ya fallecieron, y nadie más que yo las entrevistó. Entonces, lo que busco es asegurarme de que la información que tengo no muera conmigo, ya sea publicándola o tratando de sacarla a la luz para compartirla con los demás, lo cual a veces no hacen los académicos.

Por otro lado, siento una prisa constante, pues sé que mi tiempo en este mundo es limitado. Más que dedicar mi tiempo a archivar desde ciertos criterios, que un día son unos y luego cambian, mi objetivo es generar una conciencia alrededor del cine popular para que, el día en que ya no esté o que ya no pueda, alguien más tome la estafeta. Entonces, me interesa mucho difundir el cine popular y ponerlo en contexto. En este momento, me corresponde crear conciencia de que esto es importante porque es parte de nuestra historia, más allá de que nos gusten o no las películas. Al respecto, todas las películas son históricas, porque son documentos de épocas pasadas que se van a ver con otros ojos. Si no nos gusta el cine de ficheras, no importa; no sabemos cómo percibirán este cine las futuras generaciones y por eso se debe conservar. Mi urgencia va más allá de hacer una buena o mala catalogación.

TANIA RUIZ OJEDA: Me gustaría regresar un poco al tema de la digitalización. Si bien es muy importante, al igual que Viviana y Teresa, creo que lo análogo es el centro donde gravitan los archivos. La digitalización solo es parte de un proceso de conservación y divulgación, pero no es una solución total. Entenderlo como una solución es muy peligroso, porque dejamos de lado los materiales originales, las copias, los negativos y los documentos. Se suele creer que los materiales digitales nos van a salvar, cuando hemos visto que pasa lo contrario. A los primeros formatos, como los de una pulgada o el betacam, en algún momento se les dio el mismo reconocimiento o se les concedió esa responsabilidad que ahora les otorgamos a los materiales digitales. Sin embargo, el problema es más profundo de lo que aparenta, porque hay archivos y acervos que tienen los casetes, pero no tienen una máquina para reproducirlos y, durante muchos años, no han podido encontrar los artefactos necesarios; además, no se sabe si estos soportes siguen funcionando o si se perdió la información que contenían. Hay que entender que la digitalización es solo una parte del proceso, pero si no se cuenta con las herramientas de reproducción, visionado o conservación, es imposible pensarla como una solución.

Shelley Winters (c/Pnewman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano... que no la sabe y Winters
le... está... presente ya que
to...

1970
10/1

Sesiones en línea sobre CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**3era Sesión. Las subversiones de las prácticas
cinematográficas: defender la apropiación del cine
como parte de los procesos creativos**

Ezequiel Reyes
Archivo Fílmico Reyes



Morris Trujillo
Laboratorio Experimental de Cine

Michael Ramos Araizaga
ULTRAcinema MX



Modera: Virginia Rico 25 de agosto 18:00h.

facebooklive: Ojo Libre 
ojolibrecine@gmail.com 
ojo.librecine 
443 119 8607 



LAS SUBVERSIONES CINEMATOGRAFICAS Y LA (RE)APROPIACIÓN DE IMÁGENES COMO PARTE DE LOS PROCESOS CREATIVOS //

TERCERA SESIÓN

**PARTICIPANTES: EZEQUIEL REYES RETANA, MICHAEL RAMOS ARAIZAGA
Y MANUEL “MORRIS” TRUJILLO**

25 DE AGOSTO DE 2020

VIRGINIA RICO: La relación que ustedes mantienen con el archivo se da en distintos niveles, tanto como cineastas como usuarios y promotores del uso y la reflexión del archivo y el cine, por lo que podríamos iniciar este diálogo a partir de sus experiencias desde estos posicionamientos. Para esto, me gustaría que nos compartieran cómo fue esta transición y la manera en que se produjo en ustedes este cuestionamiento hacia el cine. ¿De dónde surge? ¿A qué se enfrentaron antes de generar las iniciativas y dinámicas de las que ahora son parte y que justamente cuestionan, entre otros temas, a la institución del archivo y el cine comercial?

MORRIS TRUJILLO: Antes del Laboratorio Experimental de Cine (LEC) pude colaborar en varios proyectos colectivos, desde el 2003 y el 2004. Sin embargo, el tema de la reapropiación de la imagen parte de una inquietud de juntar imágenes en mi cabeza, primero como cinéfilo y después como cineasta y videasta, porque mi madre me regaló una pequeña cámara a los 14 o 15 años, con la que grababa lo que me encontraba de una manera documental. Mi madre me la compró para grabar las fiestas familiares, pero yo la utilizaba para todo, menos para eso.

También he sido un cinéfilo voraz y la idea de la acumulación me parece que puede ser una antesala hacia todo esto, junto a otro tema que empezó a interesarme: la otredad. Con esto empecé no solamente a crear piezas individuales, sino que también tuve la necesidad de preguntarme cómo ven los demás el mundo, por eso la idea de trabajar en colectivo con Trinchera Ensemble, que es un proyecto con el que, a partir del cine expandido, comenzamos a

generar piezas con proyectores analógicos, para pensar una reapropiación de la imagen y del sonido a través de nuestras colecciones personales.

Para hablar de la apropiación, se debe exponer primero cómo se fueron formando nuestras colecciones de 16 mm, Super-8 mm, diapositivas e incluso radiografías. Juntábamos todo lo relacionado con lo traslúcido. Nos interesaba mucho la idea de la luz, de la imagen traslúcida y su proyección a partir del cine expandido. Desde entonces, fuimos generando algunas colecciones de películas y de aparatos cinematográficos, por lo que también hablamos de reapropiación tecnológica. En esos tiempos iba decayendo poco a poco la cultura del cine para darle paso a lo digital, pero nosotros justo volvimos al pasado. Compré mi primera cámara Bolex alrededor del 2001, y mi primer proyector de 16 mm en el 2003 en el mercado de La Lagunilla, un Víctor Kalard, que es un proyector estadounidense. Con este equipo comencé a hacer una película, realizada con un documental sobre danza contemporánea que tenía, y con la que empecé a generar *loops* de bailarines que daban vueltas y que proyectaba en las reuniones que hicimos en el Epicentro Centro Cultural.

Así fui generando esta dinámica de trabajar con *loops* y transferirlos a video, similar al *Vjing*. En ese entonces no tenía una pegadora, por lo que unía las cintas con cinta adhesiva y las recortaba con tijeras pequeñas, lo que posteriormente me llevó a generar una mecánica con la que no se rompían los *loops*. Comencé a reapropiarme de ciertas películas que yo consideraba que podían ser cortadas sin que ningún historiador me causara inconvenientes, mientras iba haciendo una colección personal, hasta que apareció la Trinchera Ensamble, que fue un proyecto con el que comenzamos a hacer experimentación audiovisual a través del cine expandido junto a otros compañeros cineastas, escenógrafos, músicos y artistas sonoros. En ese momento tomé la decisión de hacer más cine expandido y menos cortometrajes, pasando de una etapa individual al trabajo en colectivo y al trabajo de la reapropiación de la imagen.

EZEQUIEL REYES: Mi experiencia con el fílmico y las imágenes del pasado comienza con mis estudios en una escuela de cine, en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Entré a los 29 años, ya un poco grande; había estudiado otra carrera y estaba terminando una maestría cuando decidí entrar a una escuela de cine, porque había sido rechazado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). La exnovia de un amigo me contó del CCC, hice el examen y quedé seleccionado; con 29 años, una formación en ingeniería y una maestría, sentía que se me acababa el tiempo. Nunca me regalaron una cámara de video a los 14 años, aunque hubiera querido saber editar desde adolescente. Sin embargo, el cine me llamaba mucho la atención, pero usé una cámara hasta que entré a la escuela de cine.

Un amigo, el cinefotógrafo Jaiziel Maynez, me inició en la labor de acudir a los mercados a conseguir materiales fílmicos de otras personas. En el mercado de la colonia Portales compré mi primer tesoro, que aparece en mi cortometraje *Familia desconocida*, que justo cuenta esta experiencia. En 2009, cuando estaba en el segundo año de la carrera, Juan Francisco Urrusti, cineasta y maestro de cine documental del CCC, nos dejó un ejercicio cinematográfico de autorretrato; me puse creativo y le pedí a un tío paterno que filmó a mi familia un par de rollos de Super-8, y en ellos descubrí que aparezco siendo pequeño, a los cinco años, aproximadamente. Con las filmaciones de mi tío y con otro rollo de mi familia paterna, filmado en la década de los setenta, hice una pequeña pieza de video y, más que autorretrato, habla de las filmaciones de mi abuelo paterno y de las filmaciones caseras de mi familia de Toluca. Fue fantástico trabajar con imágenes donde aparecí y en las que veía a mi propia familia. Me generó mucha motivación.

Con esta experiencia decidí ir a los mercados para buscar más imágenes de otras familias, y así empecé a comprar materiales de archivo. Sin embargo, más que materiales de archivo, se trata de materiales caseros, porque los materiales de archivo son los que uno sistematiza. Decía Gregorio Rocha que una caja llena de libros no es una biblioteca ni es un archivo de libros, es una

caja llena de libros que no sabes cuáles son, hasta que los catalogas de acuerdo con su temática, creando un catálogo y un orden. Esos libros se vuelven consultables y lo mismo sucede con las películas. Las filmaciones caseras muchas veces terminan en los mercados, porque la gente a la que verdaderamente le importan esas películas fallece y a sus hijos, sus nietos o las personas que se quedan con sus pertenencias no les interesa guardar esas cosas, por lo que terminan vendiéndose o regalándose, siendo los mercados sus destinos más comunes.

Así, he encontrado muchas imágenes del pasado y de familias de México. Poco a poco empecé a hacer proyectos con las filmaciones de otras familias. En el 2010 apliqué a una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), con un proyecto que originalmente sería un documental de tres familias desconocidas y que, al final, solo fue sobre una. Todo empezó con una foto que encontré en el mercado de objetos usados de la Portales, y es con la que inicio la película. Es un corto que salió de mis entrañas, en el que hablo de lo que significan las filmaciones caseras y por qué terminan ahí, en ese tipo de lugares. De hecho, cuando lo realicé, ya iba en tercero o cuarto año de la carrera de cine; en mi formación me enfoqué en explorar búsquedas creativas y personales, sobre todo con filmaciones caseras para, al mismo tiempo, hacer cine expandido con estos materiales cine y ejercicios de la escuela en los que metía secuencias creadas, inspiradas en filmaciones caseras, como parte de las historias de los cortos que llevé a cabo. No son filmaciones caseras originales, sino recreaciones dentro de la misma historia. Me gustó explorar esta parte.

La intención de que haya empezado a construir e idear un archivo surgió años después de que empecé a hacer estas búsquedas y recolecciones. Para mí, era más fácil conseguir las imágenes de esta manera, en vez de filmar en la calle. No tenía una buena cámara en ese entonces, solo una cámara de video muy pequeña. Estas imágenes del pasado —de hace cuarenta, cincuenta o sesenta años— me llaman poderosamente la atención. Tienen algo que es muy

atractivo y magnético. No sé cómo explicarlo. Así empecé mis estudios de cine convencional. No sabría decir cuántos egresados del CCC han formado sus propios archivos filmicos.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Creo que a todos los que nos gusta el cine es porque sentimos que tenemos muchas cosas que decir. Es como el lugar común de los cineastas y la gente que se acerca a lo audiovisual. Yo tenía la sensación de tener muchas cosas interesantes que decir; incluso, en algún momento intenté entrar al CUEC. Agradezco que haya sucedido así, porque eso me orilló a diversificarme. Como yo buscaba hacer algo con mi vida, estudié etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), lo que me dio un sentido del archivo impresionante con el que pude acercarme a los archivos y descubrir la fascinación que tienen. En esta etapa, de alguna manera siempre fui cercano al cine; conté con la suerte de tener profesores que nos incitaron a presentar trabajos no necesariamente escritos. Entonces, sin saber que existía Chris Marker ni ninguno de estos grandes cineastas, hice varios de mis trabajos audiovisuales, por ejemplo, un casete VHS, con un ensayo sobre la intervención norteamericana en el que agregamos imágenes de los lustros de la Filmoteca de la UNAM y de *Los Simpson*.

Después de mi etapa en la ENAH, tuve la fortuna de conseguir trabajo en la Filmoteca de la UNAM. Ahí trabajé en el departamento de exhibición durante mucho tiempo y, hasta después de seis o siete años, tomé un taller con la doctora Itzia Fernández, en el Instituto Mora, sobre los archivos y la reapropiación. Nos mostró obras maestras de cineastas como Gustav Deutsch o Jean Luc Godard, incluyendo todos los clásicos. Mientras hicimos una revisión exhaustiva, me di cuenta de que literalmente estaba sentado en medio de un tesoro, porque mi oficina estaba muy cerca de las bóvedas de la Filmoteca, lo que incitó mi curiosidad. Tuve la suerte de ver películas que se iban a la basura por el “síndrome del vinagre”. Sentía que servirían para algo y tenía ganas de recogerlas, pero nunca lo hice, desafortunadamente.

Después del taller con Itzia Fernández, se me abrió un mundo de posibilidades, llegando a la conclusión de que los archivos fílmicos son en realidad muy valiosos, porque en ellos está todo. No necesité estudiar cine, por lo que me enfoqué en hacer mis pininos y en involucrarme más. Apliqué a una beca que afortunadamente me dieron para estudiar una maestría relacionada con los archivos fílmicos en la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA). Al terminar, como pasa con muchas profesiones en este país, uno regresa y piensa que lo van a recibir con los brazos abiertos, pero no sucedió así. Nuevamente tuve que diversificar mi trabajo. En Estados Unidos descubrí un mundo de posibilidades en torno a los archivos. Hay mucha gente promoviendo la apropiación, incluso preservacionistas de escuela que también hacen cine experimental y que juegan con las imágenes. Me puse a hacer mis ejercicios de esta manera, sin mayor objetivo que divertirme con estas. Así, aprendí a editar de forma autodidacta.

Antes de irme a Estados Unidos, pude hacer un par de cortometrajes: uno sobre Lorena Velázquez y otro sobre Evangelina Elizondo, y tuve la suerte de que ellas estuvieran presentes. Por fortuna, me dieron autorización en la Filmoteca para hacerles un homenaje, lo cual fue maravilloso. Ya después de que regresé de la maestría, me concentré en completar mi trilogía e hice un corto sobre Rosita Arenas, otra actriz del cine clásico mexicano, del cual me declaro un verdadero fan. Con ese corto pensé que me estaba puliendo, que había encontrado mi camino y lo mandé a varios festivales. El único donde lo aceptaron fue en el extinto Expresión en corto.

Entonces pensé que ya había logrado un avance, por el hecho de haber sido aceptado. Este festival solía pagar para que estuvieras presente durante la función de tu trabajo y me fui a Guanajuato. En las dos veces que los programaron, la primera cuestión es que lo había enviado a la categoría experimental, y lo cambiaron de categoría para programarlo en la categoría México. Era un festival competitivo y lo enfrentaron a ficciones y documentales del CUEC. Mi corto dura dos minutos, no costó ningún peso y lo hice sentado

en mi computadora. Sin embargo, lo pusieron a competir con producciones con las que no estaba relacionado y lo proyectaron mal en las dos ocasiones. Desilusionado, pensé que así sucedía con el cine experimental de este país.

Tiempo después, platiqué con un director de otro festival que tenía una sección experimental. Ellos no estaban especializados en curaduría y le pregunté por qué no hacía un programa enfocado solo en lo experimental, es decir, únicamente en ficciones y documentales, pero me dijo que, si hacía eso, posiblemente nadie acudiría a verlos. Evidentemente la lógica de esos festivales es otra; están cubriendo la categoría de “experimental” porque sienten la obligación de hacerlo, pero en realidad no les interesa. Entonces surgió la idea de hacer mi propio festival, con el fin de divulgar nuestro trabajo y efectuarlo de la forma más profesional posible. Con esto empezaron las Jornadas de Reapropiación, como una curaduría especial dentro del Festival Shorts Shorts, en gran medida porque nos dimos cuenta de que no había un espacio donde tomaran en serio al cine experimental. En el 2017 decidimos abandonar la Ciudad de México y nos dedicamos a emprender la itinerancia militante. Ahora Ultracinema Mx es un festival itinerante que este año cumple su novena edición, planeada para que sucediera en Tepic, Nayarit y por las circunstancias será desde ahí, aunque suceda en línea. Ultracinema Mx ha sufrido un crecimiento exponencial y cada año recibimos más y más películas.

Mi impresión es que Ultracinema Mx ha abonado mucho al terreno de la difusión de la reapropiación y, por supuesto, del cine experimental. En particular de la reapropiación, que es el tema que nos conjunta en este momento. Ahora es un tema en boga, pues incluso Docs Mx está enfocado en cosas experimentales, cuando en otras ocasiones no dirigían la mirada a esos temas o festivales. Desde el año 2018, la UNAM tomó también este camino e invitó a tres colegas nuestros, Annalisa Quagliata, Jael Jacobo y Daniel Valdez, para intervenir materiales del documental *El grito* y hacer una pieza experimental de reapropiación. Estas cosas están cambiando poco a poco, porque cuando estuve en la Filmoteca, me juzgaban por hacer mis cortos de Evangelina

Elizondo y Lorena Velázquez. Nunca me imaginé que esto sucedería, lo cual es maravilloso.

Afortunadamente, cada año descubrimos talentos nuevos. El festival trata de tener un balance entre los cineastas consagrados mexicanos e internacionales y, al mismo tiempo, de ser un escaparate para los nuevos talentos. Ezequiel y Morris han sido pieza fundamental para el crecimiento del festival, así como muchos otros colegas, porque de una forma u otra colaboran con el festival que ha sido un espacio enriquecedor para todos, principalmente para la difusión de la cultura del respeto hacia el archivo y de su reutilización creativa.

VIRGINIA RICO: Ahora que ya lo empezaron a delinear desde sus experiencias previas e historias personales y colectivas, me gustaría que nos compartieran un poco sobre a qué se le conoce como reapropiación cinematográfica y apropiación del material de archivo, pensando en el presente que vivimos, no tanto desde una mirada retrospectiva, sino partiendo de la actualidad en la que es difícil hacer cine por las medidas de seguridad y salud pública, derivadas del coronavirus. Identifico que hay ciertos conceptos, prácticas e ideas clave para la reapropiación que tienen que ver con las imágenes, la originalidad, la cuestión de la autoría y la autoridad del archivo. ¿Podrían profundizar en estos temas?

EZEQUIEL REYES: Creo que la reapropiación tiene que ver con usar imágenes del pasado en proyectos actuales para recontextualizarlas, generando nuevos sentidos y significados de las imágenes del pasado y de otras imágenes distintas, que no son propiamente del pasado. Es generarles un significado distinto. Ahora con las redes sociales se hace mucha reapropiación de videos; vemos videos de Donald Trump, de Andrés Manuel López Obrador o de Enrique Peña Nieto, que la gente se reapropia para crear un discurso nuevo. Considero que reapropiar es utilizar las imágenes en movimiento o imágenes fijas, para construir algo con un sentido distinto al de su origen.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: El tema de la reapropiación se confunde mucho con la piratería, pero las cosas cambian si partimos de la base de que absolutamente nada en esta cultura occidental —y prácticamente en cualquier cultura— es original. Todo se basa o surge de la inspiración de otras cosas. Aunque en el cine tradicional y en las escuelas de cine les enseñen a los alumnos que sus películas son únicas e irrepetibles, esto es mentira. Se basaron en algo o se inspiraron en alguien. Entonces, si partimos de esta idea, nos damos cuenta de que vivimos en un mundo rodeado de reapropiación, solo que no lo aceptamos. Lo que sucede con el audiovisual de reapropiación —ya no podemos hablar de cine porque pocas personas filman, si somos estrictos, los que filmaban hacían cine y los que graban hacen video, porque así se criticó por mucho tiempo a los videoastas, al decirles que ellos hacían video y no cine— es que tiene esa premisa de cambiar el sentido original de las imágenes, que no necesariamente tienen que ser antiguas, como comenta Ezequiel. Podemos retomar algo que hicieron en el pasado para trabajar con el propio arte, técnica e ideas, y cambiarle completamente el sentido. La reapropiación es justo esto, apropiarse de las imágenes, que es una acción que se extiende a cualquier área de la cultura. Podemos crear a partir de imágenes que no necesariamente fueron filmadas por nosotros, o incluso pueden ser nuestras propias cosas, pero que no estrictamente las filmamos o grabamos para lograr el objetivo con que se efectúa ahora. Por ejemplo, Ezequiel hablaba de las películas que le filmaron cuando era niño. Seguramente su tío jamás pensó que Ezequiel las utilizaría para hacer un documental sobre sí mismo. Su tío las filmó porque quería perpetuar esas memorias para su propio archivo, aunque probablemente no tenía la conciencia de que él las reutilizaría. En este sentido definiendo la perspectiva que establece que, de los cines disponibles, la reapropiación es el cine más libre que existe.

MORRIS TRUJILLO: Retomo lo que dice Michael sobre el tipo de imágenes con las que trabajamos, que no tienen que ser una reapropiación arqueológica o de obras históricas. El trabajo del colectivo Los Ingrávidos es un buen ejemplo, porque se reapropia de imágenes que son de mucha actualidad y de una

elevada carga política, convirtiéndose en *happenings* visuales, en una respuesta a los medios de comunicación masiva y en una crítica al actual consumo de imágenes. En este sentido, la apropiación es una actividad muy humana de referencia. Sin referencia no hay construcción. Nadie se crea en sí mismo, de otro modo, no existiría la humanidad. Hay reapropiación cultural por donde se conciba. Los casos del quehacer histórico y de la investigación son iguales al tema creativo, como las referencias desde el arte, por ejemplo, pop, los *collages* o la obra de Robert Rosenberg, que trabajaba sobre piezas de artistas que habían sido sus maestros. Hay una anécdota al respecto: de Kooning le regaló una pintura a Rosenberg —que era su alumno— y le pidió que la destruyera e hiciera algo sobre su pintura. La reapropiación es como una reescritura a partir de algo que ya está hecho.

Los derechos de autor han desvirtuado mucho el tema de la propiedad intelectual de las cosas. Allí es donde podemos confundirnos entre la reapropiación y la piratería. En este sentido, la reapropiación es también una actitud de resistencia social ante la propiedad privada y el neoliberalismo descarnado. Los medios de comunicación masiva y todo el sobreconsumo de imágenes y de tecnología han generado, a su vez, una sociedad de consumo. La reapropiación va más allá y, para fundamentarlo, estableceré un símil: así como el mundo *queer* se reapropia de Yuri y del arte ochentero, de la misma forma en que el feminismo se reapropia del reguetón, transformándolo en el ritmo de una lucha social, también desde el arte puedes hacer una reapropiación de imágenes que se encuentran olvidadas y trabajar para la memoria con una crítica social.

La reapropiación tiene que ver con un punto de vista, con una postura artística y política, que personalmente no relaciono con una idea universal o científica. Para mí, la idea de entender el análisis y la apropiación cinematográfica se vincula con la importancia del tiempo y el intento de mantener una memoria e identidad colectivas, a través de lo que pueden ser y hacer los otros. Por eso hablaba de la otredad y de los proyectos en los que he colaborado como la Trinchera Ensemble o, en este caso, el LEC, que tienen

una vinculación con preservadores, en general con personas que analizan o catalogan ciertos archivos, como Walter Forsberg o con quienes se dedican específicamente a la preservación del filme o de la imagen magnética, como Tania Espinal. Desde la reapropiación es muy importante la intención de ayudar, promover y difundir los archivos comunitarios, para mostrar a mucha gente lo que está por ahí enclaustrado y que se está descomponiendo en las bodegas o en ciertas casas, como sucede con el cine casero, el que existe en los pueblos de Oaxaca o en cualquier lugar del país.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Cabe mencionar que, aunque no todo el mundo lo sabe y algunos no lo acepten, la reapropiación nació con el cine. Los primeros cineastas se apropiaron del metraje que no habían filmado. En México, las filmaciones hechas durante la Revolución mexicana dan cuenta de esto; incluso, hay expertos que no terminan de reconocer a ciertos autores en estas compilaciones históricas porque se prestaban los registros entre ellos. La primera película identificada que se reapropia de materiales fílmicos caseros es *La caída de la dinastía Romanov*, de Esfir Shub, que se reapropia de las películas que le filmaban a los zares rusos, para contar otra historia que no es con la que fueron filmadas las primeras películas. Entonces, claramente tiene esta intención política. A esto le sumaría la resistencia derivada de estos tiempos, donde la legislación y la estulticia de ciertos personajes políticos llega a niveles impresionantes para criminalizar el acto de reapropiación. La reapropiación tiene un grado altísimo de resistencia, porque nos da ese poder de trastocar los discursos oficialistas y convertirlos en una crítica o, como mínimo, para divertirnos con las cosas que hacen los políticos.

EZEQUIEL REYES: En 2013, cuando estábamos haciendo la película *Manifiesto México*, partimos de la idea de que las imágenes son de quien las trabaja, parafraseando a Emiliano Zapata. También es cierto que muchos ocupamos imágenes que son de otras personas, de otras familias o de otras películas. A veces, uno puede pedir permiso a sus creadores y a veces es imposible localizarlos. Hay películas que tratan de buscar a los creadores de las imágenes,

como *Buscando a Larisa* de Andrés Pardo, en la que localiza a una familia que encontró en una colección de filmaciones caseras que compró en un mercado. Hay otras películas que usan las imágenes de maneras distintas. Decía Juan Francisco Urrusti, en una charla que tuvo con sus alumnos, que debemos tener un comportamiento ético con las imágenes que usamos. Las imágenes son sagradas. Uno no puede estar manipulando las imágenes para atentar contra la dignidad de las personas; aunque también se pueden utilizar imágenes de políticos para hacer sus discursos más evidentes. En realidad, la reapropiación es un campo muy abierto que depende de las motivaciones de los proyectos, pero también de las imágenes que se emplean. No es lo mismo trabajar con imágenes caseras que con imágenes de noticieros, con imágenes de discursos políticos o con imágenes de otras películas. Hay una película húngara de 2012, hecha solo con reapropiación que es muy famosa: *The Final Cut: Ladies and Gentlemen*, dirigida por György Pálfi, que está hecha con fragmentos de otras películas, creando una historia de amor entre dos personajes. La reapropiación que hace del cine mundial, sobre todo del cine hollywoodense, es brutal, a pesar de que uno podría considerar que está atentando contra la propiedad intelectual. En realidad, la reapropiación es una práctica que, como dice Michael, aparece con el inicio del cine, cuando se descubrió el montaje: una imagen tras otra produce una idea nueva.

TANIA RUIZ OJEDA: Hay una serie de cosas que es importante poner en discusión, para lograr establecer realmente un diálogo entre los que estamos trabajando con la imagen fílmica como una fuente histórica, y quienes trabajen desde la realización y la reapropiación. Ahora que ustedes explican cómo llegan a la reapropiación de imágenes mientras nos comparten su camino desde la creación, dejan muy claro qué es lo que ustedes entienden por reapropiación, partiendo de diferentes teóricos y personajes que los han inspirado. Sin embargo, considero que hay preguntas que son complejas, pero que es importante hacerlas, porque existe una serie de procesos vinculados con los archivos y con el hecho de que debemos entender que esos grandes archivos no es que evadan mostrar las imágenes. Esto debido a que, en primer lugar,

tienen que lidiar con una deficiencia presupuestal y una falta de entendimiento desde la misma investigación sobre el uso de imágenes, no solo para hacer cine, sino también para identificarlas como fuentes de información.

Dado que es un problema que no se resuelve desde los archivos mismos, tampoco se soluciona en ese otro mundo donde las imágenes podrían estar a disposición de cualquier usuario. En este caso, entran trabajos como el de Ezequiel, quien está generando y formando un archivo, o los archivos pequeños que están surgiendo y que han llegado a convertirse en proyectos importantes para la preservación de cine, teniendo un lugar relevante en estas prácticas.

¿Cuál consideran que es el papel del creador, del realizador que utiliza la reapropiación en la preservación, y cómo piensan la relación que tienen con estos archivos? Ustedes, como personas que trabajan desde la reapropiación, ¿cuál es su responsabilidad con esos archivos grandes, pequeños, medianos, recientes o emergentes?, ¿cómo se puede llevar a cabo un trabajo donde no se sienta que hay un robo, sino uno donde pueda establecerse realmente una dinámica de trabajo y de colaboración entre ambas partes? Al respecto, me parece que esa es la parte más compleja.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Para empezar, la palabra “robo” parece fuera de lugar. He trabajado en la Filmoteca de la UNAM, en la Cineteca Nacional, en el Archivo Permanencia Voluntaria y durante todo este tiempo he promovido la reutilización creativa de los archivos. Desafortunadamente, todas estas instituciones que he mencionado, incluso los académicos e investigadores, todavía tienen el estigma de confundir la reapropiación con la piratería. Es uno de los grandes problemas que genera que los archivos no liberen fácilmente los materiales que resguardan. Todas esas problemáticas que mencionas son ciertas: los recortes de presupuesto, de equipo humano y la falta de preparación. En algunos otros casos, no les interesa poner en acceso ciertos materiales. En lo personal, me perturba un poco que se use la palabra robo, porque no tiene relación alguna con el hecho de que te reapropies de las imágenes

para generar una obra. El que utilices algún objeto cultural es un punto de partida creativo.

Este tipo de pláticas en el terreno de lo ideal las tendría que estar generando la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, pero tienen otras preocupaciones. Si generamos un espacio creativo ciudadano o institucional, así sea de reapropiación, de reutilización, un documental de lo más común y corriente, que utilice las imágenes para ilustrar, siempre tendremos la posibilidad de establecer proyectos más interesantes. Me da la impresión de que esto sucede por varios factores que tienen que ver con las cuestiones presupuestales y con una falta de interés, porque no les preocupa demasiado que uno se acerque a estos archivos. He experimentado historias desafortunadas en algunos de los archivos de cómo, en lugar de facilitar la labor del investigador o del artista, la imposibilitan.

Mi responsabilidad desde Ultracinema Mx es, en principio, hacerle ver a las personas que tienen ese derecho, que tienen toda la posibilidad de acercarse a los archivos y exigir que se presenten facilidades para su uso. Cada película tiene sus particularidades y cuestiones legales, pero hay materiales que están ahí y simplemente se trata de empezar a ejercer nuestro derecho de que nos den la posibilidad de utilizarlos. Nosotros, en el festival, nos hemos empeñado en quitarle ese estigma a la reapropiación, porque no tiene nada que ver con el robo. No es que estés copiando una película y luego la vendas; allí hay una línea que no es muy delgada. Hay una diferencia abismal entre lo que es la piratería y lo que es la reapropiación. Jugamos con el término y yo mismo he dado talleres poniéndome el parche de pirata, pero es simplemente para jugar contra esta alegoría. Por supuesto, tenemos una responsabilidad muy grande, pero la bandera es esta: los archivos son públicos y, como tales, hay que defender el derecho de acercarnos a sus contenidos.

MORRIS TRUJILLO: Todas las preguntas sobre responsabilidad, sobre cuál es nuestro papel o esta idea de robar o de plagiar forman parte de un terreno muy ambiguo. No es que tengamos una responsabilidad concreta con las

imágenes, porque no es lo mismo cuando estás ante una película hallada en el mercado de La Lagunilla, a los filmes que resguarda un archivo institucional. Depende de quién encuentre las imágenes y lo que decida hacer con ellas. Las puede encontrar un historiador, un cineasta o alguien que simplemente las quiere vender; el valor de ese objeto llamado película es muy ambiguo. Es como si cuestionara lo siguiente: ¿por qué borrar las imágenes del celular, si son historia?, o ¿por qué borrar un meme? Ese meme podría ser histórico, además de que también se reapropia de imágenes de otras personas.

El papel o el valor que tienen las imágenes es definido por cada uno. En lo personal, más bien defendería una especie de ética desde las imágenes y un criterio histórico. Al final, tenemos la decisión acorde a nuestros criterios para saber qué hacer con ellas. Se pueden llevar a la Cineteca Nacional o no. Para mí, es más importante generar un pensamiento crítico a partir de lo que propone una visión estética. Cada día borro de mi celular muchas imágenes, y quizá estoy cometiendo un crimen de lesa humanidad, pero no lo considero así. El ejemplo de Craig Baldwin es excepcional, porque es un cineasta que vive en San Francisco. Es un coleccionista y tiene miles de fragmentos y películas en su sótano provenientes de Hollywood, de noticieros, etc. Lo que hace Craig Baldwin es que utiliza las imágenes que resguarda como base de datos, con las que hace películas de ciencia ficción apocalíptica de una profundidad especial y con una crítica social hacia el mismo sistema; utiliza las imágenes que genera de manera burda y excesiva, para darles un sentido estético y reflexivo.

Son muchas las imágenes que esta sociedad consumista genera, y quizás un historiador incite a archivarlas por considerar que son parte de la visión de la humanidad. Pero me parece más importante que alguien genere un pensamiento crítico y estético a través de la creación, a que alguien opte por la idea de resguardarlo y decir que eso es historia. Todo esto depende de lo que estemos hablando. Tal vez una película de 1919 que yo encuentre, la archivo a pesar de que puede ser una joya; alguien puede considerar lo contrario y usarla de manera diferente. ¿Quién puede definir si esto es bueno o malo? En este

sentido, la ética y el criterio artístico pueden generar una incidencia considerable en el tema de la responsabilidad y el papel que los creadores tenemos.

Mis películas no están creadas para tener algún papel educativo. Mi trabajo se vincula con la reapropiación para generar una nueva vida de lo que yo estoy retomando. En el cortometraje *Prelude*, trabajo una serie de películas caseras de una familia originaria de Ciudad de México, que cada verano iba a Acapulco y filmaba sus vacaciones. Sus registros fueron la primera colección de películas que encontré. Para este proyecto elegí diez escenas para hacer una película autobiográfica con ellas, porque mis papás nos llevaban a Acapulco y me sentí identificado con estas filmaciones. Se trata de una búsqueda a partir de imágenes que encontré casi en la basura, y a las que después les otorgué un resignificado.

Ahora, me gustaría preguntarle a Tania lo siguiente: ¿cuál es el papel que debo tener ante lo que nos cuestionas? No lo veo desde la perspectiva de alguien que estudia la preservación, sino desde alguien que quiere brindarles un sentido distinto a imágenes específicas.

TANIA RUIZ OJEDA: Es un papel de colaboración para establecer lazos de comunicación con los archivos. Lo entiendo desde la parte de la creación, con esa búsqueda de libertad. Sin embargo, es un poco complejo el pensar que no debemos de ser responsables en una comunicación, o que no podemos pensar en la reciprocidad con un coleccionista, con un archivo enorme o con un archivo emergente, porque entonces se rompe esa comunicación, ese intercambio interinstitucional.

EZEQUIEL REYES: Estoy de acuerdo con Morris. A veces uno debe preguntarse qué estamos proponiendo cuando trabajamos con las imágenes. El acercamiento con las imágenes se da siempre desde distintas perspectivas. Uno se involucra como creador, como archivista, como teórico, como historiador. Hay múltiples formas de pensar y usar las imágenes, por lo que también

tienen múltiples significados. Una misma imagen tiene distintos significados que se sitúan en diferentes contextos. Por otro lado, las instituciones mexicanas no nos han mostrado suficiente apoyo a quienes nos dedicamos a los archivos. Algo sintomático es que, 51 años después de su creación y en un contexto pandémico, la Filmoteca de la UNAM apenas subió *El grito* a su canal de YouTube; en la actualidad, la Cineteca Nacional tiene en su canal algunas películas de archivo, que apenas han estado subiendo, cuando en realidad son instituciones que llevan más de cuarenta años preservando cine. Es importante decir que, como ciudadanos, no les hemos solicitado una rendición de cuentas a esas instituciones, y considero que tienen más responsabilidad con respecto a las imágenes que resguardan, porque dependen de nuestros impuestos, a diferencia de un creador o una persona que compra una película en La Lagunilla para sus proyectos artísticos.

Durante el 2012 y el 2013 trabajé en la Cineteca Nacional. En ese tiempo estuve operando un equipo para digitalizar películas en formatos pequeños, por lo que digitalicé varias películas, entre las que se encontraba toda una colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia, resguardada por la Cineteca desde hace varios años. Hace unos meses las subieron a YouTube; se trata de películas hechas con dinero del Estado mexicano hace más de 50 años. También hay responsabilidad de nuestra parte y esta nace de la motivación que uno tiene al comprar las películas, para recrearlas, guardarlas, recontextualizarlas, digitalizarlas o proyectarlas hasta que se quemen. Como ciudadanos, tenemos que exigirles a estas instituciones públicas para que sean más transparentes con las imágenes que resguardan.

El caso de mi proyecto, el Archivo Fílmico Reyes, se ha integrado por películas que he comprado en mercados o en distintos lados. He puesto de mi dinero, al grado de que a veces me he quedado sin poder pagar la renta varios meses por comprar algún lote de películas, dado que no recibo fondos públicos del gobierno para poder dedicarme por entero a este trabajo. Decidí hacer un archivo fílmico como un proyecto personal que he tratado

de poner a disposición de producciones y creadores interesados en el poco material que puedo digitalizar y subir al internet, porque en el archivo que he estado formando, trabaja solo una persona; a veces cuento con el apoyo de un amigo, pero es importante recalcar que no poseo los recursos millonarios de muchos archivos nacionales que existen. Sin embargo, entiendo que los procesos suelen ser más complicados de lo que parece. Trabajar con un banco de imágenes es distinto a trabajar con una biblioteca; en una biblioteca se pueden consultar los libros, pero en una videoteca o en un archivo de imágenes es más complicado, porque también los formatos y soportes fílmicos tienen condiciones de uso que vuelven más complejo su acceso.

Recuerdo lo que comentó Viviana García Besné en la charla pasada, respecto a que ella decidió hacer su propio archivo después de tocar puertas, cuando le dijeron en varias instituciones que solo querían algunas películas y otras no, sin pensar que ella tenía obras únicas. Nosotros también hemos tenido problemas de este tipo. Por tanto, considero que hemos creado proyectos personales que dan cuenta de esto. Hace un momento Michael comentó que él hizo el festival Ultracinema Mx después de tener la experiencia de otros festivales, en los que había distintos criterios de programación de cine experimental. Por tanto, me parece bueno que exista una multiplicidad de proyectos que ya no sean solo los festivales consolidados o los dos archivos nacionales que ya conocemos, sino otros proyectos con distintas motivaciones, dirigidos o promovidos por diferentes personas desde múltiples perspectivas, para trabajar ampliamente con lo que el archivo posibilita.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: ¿Por qué Ezequiel está haciendo su propio archivo? Porque ni a la Cineteca Nacional ni a la Filmoteca les interesa el cine casero. Hubo un proyecto maravilloso de la Cineteca que se llamaba Archivo Memoria, pero como estos funcionan sexenalmente y bajo caprichos meramente políticos, con personas a cargo de estos proyectos que no tienen visión, su esencia cambió y, aunque sigue funcionando, ya no es con el mismo potencial de cuando se fundó.

Era un proyecto maravilloso el convocar a la gente para traer sus películas a resguardar y digitalizar, y con esto crear un banco único de imágenes. Esto nos demuestra que sí se puede. Hay archivos en el mundo que son de puertas abiertas. En México existen aún muchas limitaciones, y no es por falta de presupuesto o de preparación, sino por falta de motivación. En el caso de la Filmoteca de la UNAM, se está generando un cambio con las iniciativas que están coordinando concursos de ensayos audiovisuales, pero depende del criterio administrativo.

Como director de un festival de cine experimental y como creador, admito que no estoy obligado a programar o crear películas que sean políticas, por lo que puedo regodearme en las imágenes de El Santo, al tener la creencia de que las imágenes son de quien las (re)trabaja. Puedo hacer las películas de El Santo que desee porque crecí con ellas, porque las vi en el cine y por la razón personal que me involucre con estas imágenes, y no debo rendirle cuentas a nadie. Considero que lo que estamos haciendo es a beneficio de la humanidad, con un sentido práctico, estético, creativo y lúdico, por eso insisto en que tenemos que ir a tocarles la puerta para preguntarles por lo que tienen para poder crear. Ya lo decía Henry Langlois, fundador de la Cinemateca Francesa, ya no tenemos que filmar nada porque lo que debemos hacer ahora es acudir a los centros repositorios, a los archivos, a las filmotecas y cinetecas para reapropiarnos de todo lo que está ahí, porque es una cantidad brutal de obras. Considerando la cantidad de producciones que se hacen hoy en día, tendríamos para hacer muchas películas al año.

MORRIS TRUJILLO: Siguiendo con esta visión iconoclasta, me parece que apropiarse de las imágenes también es preservar, es ser parte de un eslabón histórico de algo que no se puede detener ni controlar del todo. Las instituciones tienen esta responsabilidad de generar patrimonio e identidades nacionalistas, que devienen en una idea hegemónica de las imágenes que es necesario romper, porque resulta ser algo esencial para nuestro tiempo. También me sumo a la crítica hacia las instituciones porque no cumplen con un acceso a lo que debería ser común, pero a su vez es importante problematizar la idea

del patrimonio. Desde el punto de vista de la gestión de la imagen, nosotros hicimos un proyecto de curaduría de cine expandido con el ex-Teresa Arte Actual, un museo que desde hace más de 25 años ha generado una identidad artística múltiple y arriesgada desde el *performance*, el video y otras artes. Este museo ha hecho el registro de sus proyectos y nuestro trabajo consistió en proponerles tomar ese archivo, respetar sus originales, hacer copias manipulables y generar obras artísticas y performáticas, invitando a artistas jóvenes a que se reapropiaran de las imágenes que el museo tenía guardadas.

Lo importante es sacar a las imágenes para que tengan una nueva vida y que se conozcan, dado que muchas veces las instituciones, los museos o estos entes que generan los archivos no les están dando vida, porque los tienen cerrados y no los comparten por muchas razones, ya sea para que no se dañen, pero también por conservadurismo. Entonces, el hecho de respetar el propio archivo, de no quemarlo, de no perderlo y de darle difusión de una manera distinta, desde un punto de vista artístico y creativo, es fundamental para darle esa responsabilidad al gestor de las imágenes, y lograr que estas puedan ser conocidas más allá de la bóveda que las resguarda y blindada.

VIRGINIA RICO: Hay un asunto que tiene que ver con la pregunta de quiénes son los dueños de las imágenes de las que decidimos apropiarnos, si son las instituciones que las resguardan; si son quienes se apropiaron de ellas mediante los derechos intelectuales o de uso; o si somos los que las consumimos a través de las redes sociales, de las películas y de todo aquello que generamos o que nos inspira a crear otro tipo de obras, desde la investigación hasta obras cinematográficas determinadas. Las cuestiones de la originalidad y la autoría se ligan muy bien a esta idea de la pertenencia de las imágenes. Desde sus experiencias, ¿creen que debemos seguir haciendo esta pregunta o tendríamos que reformularla?

EZEQUIEL REYES: Las imágenes son bienes culturales y, por lo tanto, son propiedad de la humanidad. ¿A quién le pertenecen las obras de William Shakes-

peare? ¿A la cultura mundial, a Gran Bretaña, a la familia de Shakespeare o a la editorial que tiene los derechos después de 400 años? Esto también es un problema derivado de los derechos de autor y de explotación de una obra o, como lo mencionaba Morris, es un dilema que se origina cuando el creador está vivo. Supongamos que un artista compuso un poema, hizo una pintura o escribió un libro, pero no quiere que su obra sea reutilizada o que aparezca en otro contexto, esto también es válido. De hecho, de ahí se originan otras cuestiones. Pero si el autor ya no está vivo, es importante preguntarse a quién le pertenece su legado. ¿A su familia, al país o al archivo que lo resguarda?

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Desde el momento en que la idea del autor se convirtió en la bandera de un capitalismo salvaje (sobre todo en un país como México, en donde la defensa de los derechos de autor se ha convertido en un botín de intereses políticos y económicos), la pertenencia y propiedad de las imágenes entra en un juego distinto al de la reappropriación, pensando en que aquí una obra llega al dominio público cien años después de la muerte del autor. Tenemos que ser conscientes de esto, de que las personas deben conseguir dinero para satisfacer sus necesidades vitales, y si tuviéramos que pensar en otros límites, es porque un dominio público hará que la creatividad sea mucho mayor, lo que no sucede si hay tantas restricciones. Esto lo conversamos hace poco en una charla sobre la reforma a los derechos de autor. Uno se reprime para usar imágenes, a pesar de que las necesitamos para poder decir lo que buscamos, porque tenemos miedo de que venga un equipo tipo SWAT para reprimirnos. En efecto, esto puede ser polémico, pero sí es importante tomar en cuenta que la remuneración para las personas que hacen películas debe suceder, así como enfocarnos en que las obras cinematográficas se puedan compartir con el mundo.

Algo que estamos promoviendo es el acercamiento a las imágenes con herramientas de uso libre como Creative Commons, además de alimentar esta posibilidad, para que de alguna manera el ego del autor como máximo creador de las imágenes se vaya derrumbando, y dé cabida a un universo

más accesible de materiales que puedan ser utilizados, sin tener esta preocupación de carácter político y económico, porque lo ideal sería que solo nos preocupáramos por cuestiones de carácter creativo. La apuesta es que entre todos construyamos el fomento hacia el enriquecimiento de un acervo de cosas libres para que alguien más las aproveche, y así dejar de depender de las instituciones y sus fallas. ¿Por qué no generar entre nosotros nuestros archivos? Si tenemos nuestros archivos, trabajamos desde la colaboración y la sinergia, para promover la creación experimental y, en general, el cine.

EZEQUIEL REYES: El Che Guevara decía que se debía hacer un Vietnam, dos, muchos Vietnams; ahora, me apropio de esta frase para decir que hay que crear dos, cinco, muchos archivos. El hecho de que sean cien años de los derechos de autor, antes de que las obras puedan ser de dominio público, es también una convención social. En el 2003 se aumentó la cantidad de años para mantenerlos, porque legalmente eran 75 años los estipulados antes de que las obras pudieran entrar al dominio público después de la muerte del autor. El hecho de querer más materiales y acervos disponibles también es complicado, porque se debe resolver dónde estarán resguardados, si en YouTube o en algún archivo físico.

Al tener un banco de imágenes y un archivo fílmico, lo puedo notar también. Un investigador fílmico de Estados Unidos afirmaba que los cineastas pensaban que los archivos eran malos. al cobrarles dinero por el uso de los fragmentos y las películas que ocupaban; en cambio, los archivos creen que los cineastas son los malos, porque quieren acceder a ellos gratuitamente. Entiendo que un archivo también tiene que resguardar imágenes, digitalizarlas y esto no es nada sencillo. No es fácil poner en acceso público películas de 8 mm, de Super-8, de 16 mm o de 35 mm, porque hay que revisarlas, digitalizarlas y todo lo que esto conlleva. Pero también hay que pensar que los grandes acervos mexicanos son archivos públicos. Hay varias cuestiones en esta pregunta.

MORRIS TRUJILLO: En mi caso, pienso como zapatista y retomo la frase de que la imagen es de quien la trabaja. No desde una manera irresponsable, sino desde el derecho cultural de todos en torno a la accesibilidad de las imágenes, porque también son información y la información es conocimiento. El problema tiene que ver con esta idea de la propiedad privada y el capitalismo. La información se comienza a sesgar y a privatizar de acuerdo con la manipulación ideológica de los regímenes. En un mundo utópico en que el fin común sería la felicidad y que todo sea de todos y para todos, tendría que ser un mundo humanista con imágenes accesibles para todos y todas, con un gobierno que garantice este derecho. El problema no es que un cineasta se muera de hambre, porque esto es otro aspecto vinculado con el mal manejo de la riqueza, la cual es absorbida por ciertas élites. Más bien tiene que ver con la propiedad privada, con esta acumulación de información y de conocimiento, con este exceso de consumo. El cine ya es obsoleto, porque se tomó la decisión de que fuera obsoleto, a diferencia del mundo digital que en este momento multiplica la producción de imágenes, generando un problema de carácter ecológico y consumista. Hay tantas imágenes que ya no le pertenecen a nadie y, al mismo tiempo, hay un monopolio de las imágenes; considero que ese es el problema. Tendríamos que exigir una accesibilidad como derecho que tenemos todos y todas, para acercarlos libre y creativamente a las imágenes. Sí es responsabilidad un poco de todos, pero principalmente del gobierno.

VIRGINIA RICO: Me gustaría llevar la discusión hacia un tema que también es necesario abordar y que tiene que ver con las materialidades de las imágenes de las que ustedes se están reapropiando, provenientes no solo de internet o de películas que ya están accesibles en línea, sino que son parte de esta serie de materialidades que se encuentran en peligro por su fragilidad física, que ustedes han decidido restaurar, digitalizar, trabajar, cuidar y conservar. Desde esta labor, ¿podemos pensar la reapropiación como un acto de preservación y de difusión? Lo pregunto porque es algo que han hecho desde sus respectivos proyectos de archivo y cine, tanto el Archivo Fílmico Reyes, como Ultracinema Mx y el Laboratorio Experimental de Cine. Al darles otra

vida y sentido a las imágenes cinematográficas, se les mantienen vigentes en el espectro de lo audiovisual. ¿Cómo, a través de las materialidades de las imágenes con las que ustedes trabajan, abogan por esta apropiación a través de su preservación?

MORRIS TRUJILLO: Aunque con los compañeros y compañeras del LEC hemos podido generar un archivo bastante grande, lo cierto es que personalmente me siento poco experto en el tema. Tenemos un archivo resguardado en más de tres cuartos, integrado por materiales de Super-8, 16 mm, 35 mm y diapositivas, con cientos de películas y latas que tratamos de clasificar, estudiar, preservar y difundir a través de proyectos culturales y artísticos. Todo este trabajo se hace desde un punto de vista lúdico, con la intención de que todo el tiempo queramos aprender, por lo que participo lo más que puedo en los talleres, ya sea los que organiza Ultracinema Mx o los que hacemos nosotros. También busco involucrarme en los diálogos de los compañeros a quienes les interesan las mismas cosas que a mí. Se trata de compartir la información y la imagen, constituyendo lo que me apasiona.

No tengo mucha pretensión historicista, pero sí siento pasión por entender las diferentes etapas en que se ha registrado la cinematografía. Me interesan los formatos y los soportes como el acetato, el celuloide y la cinta magnética. Uno se va convirtiendo en conocedor de la materialidad, pero también de la historia de la imagen y del sonido. Así, me gusta compartir toda esta información. Volviendo a la pregunta de cuál es mi papel en el ámbito de la reapropiación, sería el de promover y defender el compartir con todas las personas que no necesariamente tienen esa actitud de acumular. Hay que multiplicar los sentidos que le damos al cine. Con el LEC hacemos eventos educativos y de acercamiento a estas prácticas, como los talleres de preservación y las actividades relacionadas con la generación, el cuidado y el amor a las imágenes en movimiento. Desde el punto de vista del Laboratorio Experimental de Cine partimos desde ahí, desde lo lúdico.

EZEQUIEL REYES: Mi propuesta es preservar las películas y sus soportes a largo plazo. Cuando mi objetivo fue hacer un archivo fílmico, fui explorando esta idea de cómo hacerlo, preguntándome qué materiales eran los que estaba consiguiendo y cómo guardaba y digitalizaba las películas. He estado poniendo en acceso algunas cosas, ya que cuento con poco tiempo disponible entre mis múltiples ocupaciones. Sin embargo, para mí el Archivo Fílmico Reyes es un proyecto a largo plazo. Tengo cuarenta años y espero que este archivo siga funcionando en cincuenta años. Si consigo ahora una copia de una película comercial, tal vez ni siquiera la pueda proyectar por derechos, pero quizá en cincuenta años ya será parte del dominio público y todo resultará más sencillo. Cuando fallezca, espero que mis descendientes o quien esté a cargo del archivo procuren que siga funcionando, a pesar de que en la actualidad estamos en un momento de la civilización en el que no se siente tanta esperanza en el futuro.

Creo que las imágenes en fílmico resistirán otros siglos, por eso mi apuesta es a largo plazo. Por consiguiente, debo resguardar estas imágenes por varias décadas más, sabiendo que poco a poco iré puliendo puntos débiles como el acceso al material o un sistema de catalogación muy específico, para reconocer que este archivo que estoy conformando se integra por filmaciones caseras, películas comerciales, tráilers, documentales, fotos fijas, diapositivas y otros documentos. Sé que tengo algunas películas de 35 mm que no puedo digitalizar, porque no tengo el equipo. Quizá la situación sea distinta en unos cinco o diez años, cuando pueda conseguir o construir un escáner, con el que podré digitalizar algunos de los materiales que poseo. Mi apuesta es a muy largo plazo.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Una vez que me di cuenta de que no era tan sencillo trabajar en un archivo y mantenerlo por cuestiones externas, políticas y económicas que uno no domina, tuve que asumir el papel de tratar de generar mis propios proyectos. Afortunadamente hay áreas de oportunidad, como me ha sucedido con el video magnético VHS, porque en los últimos años han caído en mis manos un par de colecciones muy interesantes, a través de un acercamiento con personalidades e instituciones importantes que no saben

qué hacer con este material. En México, todo lo que es el video analógico o el video magnético está muy abandonado por cuestiones diversas; no depende tanto de su fragilidad, porque esta es mayor. Es posible agarrar una película filmada hace cien años y continuar viéndola, pero con el video magnético es más complejo.

Lo que nos resta es organizar este tipo de eventos con los que tratamos de llegar a las personas para que valoren estos formatos casi obsoletos, dado que en el camino descubrimos que hay gente haciendo cosas todavía en VHS, personas con espíritu nostálgico que grabaron los programas de su juventud y que ahora son tesoros de gran valor, que pueden servir para generar películas de reapropiación, hasta investigaciones académicas. Entonces, este es otro de los puntos en los que sí podemos contribuir, a través de la difusión de los materiales a los que tenemos acceso. Las propias películas de reapropiación pueden contribuir a que las generaciones jóvenes se pregunten de dónde salen las imágenes, como la historia del famoso meme en el que Hitler se entera que es una reapropiación de la película *La caída*, de Oliver Hirschbiegel. En un principio, este meme generó el enojo del director porque todos se estaban reapropiando de su película sin que él quisiera, por lo que mandó bajar todos los memes del internet, pero después vio que su película se estaba empezando a vender porque la gente quería verla; no querían solo el meme, sino que deseaban ver la película completa. De este modo, al darse cuenta de que así se mueven las imágenes, el director pudo relajarse.

Las personas hacen suyas las imágenes, a pesar de que uno no busque o desee esto. Esto es algo que también deben entender tanto los creadores como las instituciones, es decir, que la muerte del autor nos hará libres, porque mientras más se compartan, más lejos llegarán. El compartir es algo que aprendimos en Guelatao, Oaxaca, durante nuestra pasada edición de Ultracinema Mx. Nos hizo muy felices asistir ahí y compartir nuestras creaciones. Los humanos tenemos esa necesidad. Si acceden a YouTube, encontrarán películas mexicanas que las personas comparten; incluso, en ocasiones utili-

zan estrategias, como duplicar las escenas o, si una película dura dos horas, le copian fragmentos al inicio para que la plataforma no la reconozca. Es parte de nuestra esencia tanto el reapropiarnos, como el compartir; son dos prácticas que se encuentran dentro de nosotros. Habría que tenerlo muy claro para poder responder a lo anterior y compartir, poder reapropiarnos de otras cosas. Se debe tener en mente siempre la intención del bien común, por más utópico que parezca, con el fin de generar un cambio, aunque sea desde nuestra pequeña trinchera para contrarrestar las cosas tan terribles que suceden en este mundo. Para mí, ver películas de reapropiación me alegra el día.

MORRIS TRUJILLO: Pienso que el artista de la apropiación y las personas que la utilizan, desde el punto de vista creativo, son un puente entre los archivos y quienes no tienen acceso a las imágenes; por ello, me parece esencial esta idea de ser subversivo y concebirse como un puente. Desde el *mash up* al meme o el cine experimental, todas estas prácticas devienen en activismo estético, y sus creadores y defensores son activistas de la imagen, por lo que prefiero partir, crear, no desde el punto de vista de la responsabilidad académica ni de la responsabilidad del Estado, sino desde una especie de silogismo entre la imagen, el puente que puede ser el artista y el público.

EZEQUIEL REYES: También hay obras que son archivos vivos, por ejemplo, obras experimentales, cortos, películas comerciales de ficción o documental, que tienen secuencias de archivo que son imposibles de conseguir y que van a sobrevivir al estar inscritas en esas obras cinematográficas. Si alguien usó imágenes de archivo y las montó en su película, puede suceder que sus soportes originales se pierdan o que ya no se pueda acceder a la fuente original; sin embargo, esas imágenes existirán en la obra posterior. Por ejemplo, he realizado un gran número de obras con filmaciones caseras y siento que ahí se encuentran vivas las filmaciones de las personas que salen en ellas. Nunca he experimentado que una familia se reconozca en las películas que he hecho, pero me daría mucho gusto que me escribieran un correo para decirme que su familia sale en uno de mis cortos.

Cuando hacemos una obra con material de archivo, estamos dándole vida a las imágenes durante el tiempo que nuestra obra se mantenga disponible, independientemente de si se pueda acceder o no a la fuente original de ese archivo, a la filmación casera o cualquier otro documental o película con la que se trabaje. Un caso específico es el de la película *Un exilio: película familiar*, de Juan Francisco Urrusti, que utiliza una secuencia que se filmó en 1939, cuando llegaron los exiliados españoles a Veracruz y, posteriormente, se usaría en un documental de la década de los 80 que se hizo para la televisión pública. A pesar de que la producción de la película ya no podía acceder a las imágenes originales de estas filmaciones, se pudieron integrar al resultado final porque fueron incluidas en esta obra posterior.

MICHAEL RAMOS ARAIZAGA: Además, esto le suma otra cuestión de gran interés, porque sabemos que, por ejemplo, hay cosas en YouTube que ni siquiera Televisa posee. La reapropiación mantiene visibles obras únicas que los archivos, por azares del destino, suelen perder, dándole otro valor y otro alcance. Otro problema que tampoco está resuelto en México tiene que ver con la preservación del cine experimental. Se trabaja mucho con la conservación y restauración del cine clásico mexicano, pero del cine experimental nadie habla de la necesidad de restaurarlo. No hay un programa, ni habrá en un futuro lejano, alguna iniciativa para conservarlo.

EZEQUIEL REYES: Existe una emergencia y un interés cada vez más crecientes por los archivos, para que las imágenes puedan ser utilizadas por la reapropiación y por todas estas prácticas tan heterogéneas. Es muy bueno que existan más personas interesadas, que ya no haya miedo a trabajar con imágenes ya existentes para recopilarlas, resguardarlas y hacer archivos con ellas, y que se continúen organizando distintos espacios como festivales, laboratorios, talleres y charlas como la de ahora.

Shelley Winters (c/P Newman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano... que no le sabe y Winters
la gana... está en un restaurante ya que

Sesiones en línea sobre CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**4ta Sesión. Organización de actividades académicas
para la difusión de la investigación sobre cine**



Juan Alberto Apodaca

Foro de Análisis Cinematográfico FACINE



Aliber Escobar

Centro de Investigación en Teoría y Análisis
Cinematográfico CITACINE/UACM



Javier Ramírez

Seminario Universitario
de Análisis Cinematográfico SUAC

Moderadora: Virginia Rico

27 de agosto 18:00h.

facebooklive: Ojo Libre 

ojolibrecine@gmail.com 

ojo.librecine 

443 119 8607 



ORGANIZACIÓN DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS PARA LA DIFUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE // CUARTA SESIÓN

PARTICIPANTES: JUAN ALBERTO APODACA, ALIBER ESCOBAR Y JAVIER RAMÍREZ

27 DE AGOSTO DE 2020

VIRGINIA RICO: Dado que al menos dos de los tres proyectos de los que ustedes forman parte tienen ya diez años (el Foro de Análisis Cinematográfico y el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico y, si no me equivoco, el Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico tiene tres), para empezar con nuestra conversación puede ser conveniente encaminar la reflexión colectiva pensando, de forma retrospectiva, en los contextos de creación de dichos proyectos dedicados a la investigación, no solo en el ámbito académico, sino también a la difusión fuera de la academia. Hablemos de cómo se perfilan estas iniciativas que, si bien son muy diferentes (un centro, un seminario y un foro), comparten elementos en común, para que nos compartan un poco si así las concibieron desde un principio y cómo han ido cambiando.

JAVIER RAMÍREZ: Este año se cumplen diez años del Seminario Universitario de Estudios Cinematográficos (SUAC). Para nosotros es una ocasión muy especial y, lamentablemente, ahora estamos un poco impedidos de celebrar como se debería, pero seguramente pronto encontraremos la forma de hacerlo. Atendiendo a la pregunta de Virginia, me gustaría comentar cómo fue la evolución: nosotros empezamos a organizar este seminario en un momento donde, quienes conformamos el grupo inicial, éramos estudiantes de maestría en el posgrado en Historia del Arte de la UNAM, pero también había de otros ámbitos, como historia y comunicación. Compartíamos algunas clases y notamos la ausencia de sesiones de cine en los seminarios de posgrado. No siempre fue así, pero en ese momento no había muchas; entonces era complicado llevar adelante un proyecto de cine. Supongo que no había tutores o estaban rebasados, o quizás había muchos alumnos con ese interés; no estoy

seguro. De todas formas, en el 2009 empezamos con la idea de organizar este proyecto.

Hemos tenido la oportunidad de generar coloquios internacionales con debates muy interesantes. Sabemos que no somos los únicos, pues hay varios que crecen mientras aparecen otros. Antes ya estaban activas dos iniciativas que nos anteceden: el Coloquio Nacional de Cine Regional, con varias ediciones anteriores y, desde luego, el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), que cada año tiene un coloquio muy importante. Entonces también organizamos nuestro coloquio, lo cual nos ha permitido dialogar con otros espacios. Afortunadamente, hemos cumplido diez años en esas condiciones. Hace un momento platicaba con Virginia respecto al grupo que ha conformado esta iniciativa que, en su momento, éramos estudiantes y ahora nos hemos doctorado e integrado a la academia de manera regular, por lo que, para que esto continúe, se necesita la vitalidad de nuevos estudiantes. Ojalá pronto se incorporen más personas.

JUAN ALBERTO APODACA: La historia del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE) y su contexto surgen de una manera muy distinta a la experiencia de Javier y otras iniciativas. A diferencia de estas, que se dan gracias a un grupo de personas con inquietudes en común que se empiezan a organizar (como la mayoría de los coloquios, congresos y seminarios que así surgen, como una necesidad de varias personas para profesionalizarse), nuestro caso surgió de una necesidad personal al principio: de comenzar a participar en este tipo de actividades. De hecho, en el primer SUAC conocí a Javier y a otras personas; en el SEPANCINE y en el primer congreso que hicieron en la Universidad de Guadalajara, con Álvaro Fernández, también participé. Comencé a darme cuenta de que había una especie de inquietud de ciertas personas, académicos y académicas, especialistas e investigadores de cine en México que se estaban reuniendo, básicamente en el centro del país, para discutir este tipo de temas y compartir avances de investigación, presentar libros, etc.

En ese entonces cursaba la maestría en el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) y tuve la idea de presentar, de manera más formal, el proyecto como egresado de la Universidad Autónoma de Baja California. Al respecto, estas dos instituciones nos han abierto la puerta desde un principio, para trabajar con un respaldo académico y llevar a cabo el evento. A partir de ahí, se ha convertido precisamente en un evento que sucede una vez al año, que se organiza con las redes de colaboración con Aliber, Javier, Lauro Zavala y más personas para traerlas a Tijuana y a la región noreste (esto porque no existía en aquel entonces ningún espacio similar). De esta manera compartimos este tipo de inquietudes, reflexiones, convivencias y la generación de lazos orgánicos, de amistad y, por supuesto de colaboración, todo esto de manera profesional. El FACINE localmente fue muy bien recibido, pero poco comprendido. Fue bien aceptado porque hubo mucho público en los primeros dos foros, mas no muy comprendido, porque los asistentes esperaban un festival de cine con *glamour* y una alfombra roja, y ese no era el objetivo. Al pensarlo, ya en retrospectiva, nos hace verlo como un evento de gran importancia en la región, porque permite generar públicos para la reflexión académica, la reflexión e investigación cinematográfica y audiovisual y, estos, a su vez, originan cuestionamientos como: ¿En qué consiste el análisis cinematográfico y cómo se puede llevar a cabo?, ¿es factible vivir de esta actividad? Muchas dudas surgen al respecto y justo, de manera coyuntural, empiezan a abrirse muchos talleres y a publicarse libros en el COLEF, que es un semillero de investigadores en ciernes y que abre la maestría en estudios socioculturales en Mexicali; la primera licenciatura en cinematografía se abre de manera formal aquí, en Tijuana, y hay otra licenciatura en cine y producción televisiva en otra universidad. Esto demuestra que el ambiente comienza a crecer como parte de la cultura cinematográfica desde la reflexión y la formación académica, no en teoría y análisis de cine directamente, sino con esta convergencia de inquietudes similares.

Lo anterior genera un clima favorable para la permanencia de un evento como FACINE, aunque se percibe, a su vez, que la continuidad es muy complicada por diversas razones. La gestión es complicada y, si le ponemos el

apellido cultural, se complica aún más; entonces, vale la pena el habernos mantenido por diez años de manera ininterrumpida, realizando este evento de corte internacional con más calidad cada vez, y que nos empiecen a reconocer, generando redes hacia el exterior.

Todo ha sido un camino muy interesante y formativo, tanto en lo personal como en lo profesional. Asimismo, lo que ha generado este evento ha sido muy positivo, lo cual nos lleva a darnos cuenta de que sí había una necesidad para realizarlos. Al fomentar este tipo de campos, las condiciones poco a poco se han acomodado, desde la creación, la realización, la formación académica, etc., y esto hará que el clima siga siendo positivo para que proyectos como FACINE duren muchos años más.

ALIBER ESCOBAR: Yo comencé a trabajar con personas relacionadas con el cine porque la cinefilia me hizo buscar a otros interesados en lo mismo que yo, y ahora que ellos hablan de diez años de trayectoria, hace diez años apenas estaba empezando a ir al seminario que ya mencionaron, el SEPAN-CINE, y después asistí con Javier al SUAC. Fue un periodo de tres años, aproximadamente. Posteriormente, empezamos a pensar en un espacio dentro de la universidad donde trabajo. La idea comenzó con un diplomado y este tenía la intención (como ya lo dijo Juan) de fomentar y de establecer no solo vínculos entre instituciones, sino también fomentar la cultura del análisis en la universidad, porque en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) no hay estudios sobre cine ni una carrera que albergue algo relacionado con este tema. Es cierto que existe un laboratorio de medios audiovisuales donde se hace cine, o se dedican a la realización y trabajan con estudiantes. Pero en la misma carrera de comunicación no está contemplado nada relacionado con los estudios sobre cine. Entonces, me parecía importante que las personas que tuvieran interés en la relación de las disciplinas con el cine, tanto para la educación como para hacer análisis desde cualquier materia impartida como la filosofía, la política, las artes y el patrimonio, tuvieran un espacio donde pudieran trabajar.

La primera iniciativa del centro fue, precisamente, a través de un diplomado. Así, un grupo de académicos y de interesados, conocidos del SUAC, de SEPANCINE y de FACINE nos reunimos. Con el grupo académico ya formado, comenzamos a realizar diversas actividades. El año pasado hicimos nuestro primer coloquio y este año lo haremos virtual. Hemos realizado una serie de charlas durante el mes pasado, antes de las vacaciones. Pero, en ese sentido, somos más nuevos, aunque mi personal no lo es, ya que han colaborado en los distintos seminarios y espacios desde hace más de diez años. Por consiguiente, en la medida en que podamos gestionar estos espacios, es que estableceremos vínculos más fuertes y podremos realizar una serie de actividades académicas importantes.

A pesar de que proyectos como SEPANCINE tengan casi dos décadas impulsando estas actividades, siguen faltando espacios para que la gente se reúna, trabaje sistemáticamente o, incluso, para que canalicen la investigación haciendo publicaciones. En nuestro caso, hace poco llevamos a cabo una charla en que una de nuestras invitadas comentaba la necesidad de irse a estudiar a España, al sentir que no había en México con quien trabajar el cine. Más allá de eso, el tema es que los espacios o grupos de trabajo sobre este tema no son muy visibles, es decir, me parece que no existen los espacios y las plataformas que establezcan estas líneas y estos vínculos institucionales para que, quienes desean estudiar, sepan exactamente con quién acudir o a quién pedirle asesoría. Pareciera como si existiesen, pero, al mismo tiempo, no fueran muy públicos, fueran muy pequeños o clandestinos. Sin embargo, lo cierto es que hay mucha gente trabajando en esto, pero hace falta la promoción para que llegue a quienes desean estudiar cine. Esto sucede en demasía con quienes buscan escribir su tesis sobre cine y no saben con quién trabajar, quién puede retroalimentarlos, a dónde acudir para que los asesoren, entre otras cosas.

En resumen, es importante que sigamos insistiendo con esto y por ello es muy loable lo que ahora están haciendo, porque está dando a conocer, a

través de un medio como la internet, a una serie de grupos que ya tienen diez años, pero quizá muchos todavía no conocen su trabajo.

VIRGINIA RICO: Esto que mencionan respecto a la ausencia de una formación específica sobre estudios cinematográficos se mantiene latente; sin embargo, no constituye un impedimento para acercarse al estudio del cine. Por ejemplo, ustedes tres, que son egresados de comunicación y se dedican a estudiar, investigar y pensar el cine; también Tania Ruiz estudió comunicación, yo estudié historia y en ningún momento tuve una clase de historia del cine o de análisis cinematográfico en mi facultad. Pese a este terreno un tanto estéril, nos seguimos aferrando.

Retomando el nombre de las charlas de CITACINE, me gustaría que nos compartieran su punto de vista y nos hablaran de sus ideas sobre el papel actual de lo que significa no hacer cine, es decir, el pensarlo, discutirlo y cuestionarlo o historiarlo, el estudiarlo desde las ciencias sociales y las humanidades, desde la filosofía y otros enfoques distintos, ¿Qué significa esto, no solamente en el ámbito académico, sino fuera de la academia o dentro de la producción cinematográfica? Incluso, Juan Alberto y Javier fueron parte de un documental, *Anagnórisis*, de Manuel Márquez y de Rocío González de Arce. ¿Qué estamos viviendo en estos momentos desde la investigación sobre cine y cómo la estamos entendiendo en esta época?

ALIBER ESCOBAR: Sobre lo que acabas de decir, es importante subrayar algo: en la UAM se abrió un doctorado en teoría y análisis cinematográfico hace dos años, es decir, los estudios cinematográficos se empiezan a institucionalizar, quizá un poco tarde, pero ya se está llevando a cabo. Ya se está conociendo este doctorado por esa línea pero, además, me parece que esta cuestión también es problemática para la investigación no solo sobre cine, sino en general en las universidades. Javier debe saber cómo está ese tema en la UNAM, porque el SUAC está afiliado a esta universidad. Uno de los problemas fundamentales no solo es el de la teoría y el análisis, también de la investiga-

ción que hay en las universidades. En la UNAM es obviamente por el tiempo que tiene, pero en otras universidades es otra historia. Me parece importante señalarlo, porque es un poco complicado comenzar a hacer investigación dentro de la universidad a partir de un medio que es un poco adverso, dado que no hay una carrera que esté alojando este tipo de investigaciones.

En el caso del CITACINE, esto se está promoviendo. De hecho, puedo aprovechar para comentar que publicaremos una convocatoria para un libro, relacionado con lo que discutimos ampliamente durante las cuatro charlas que tuvimos, sobre la importancia que tiene la escritura sobre cine, reflexionar sobre el cine y escribir ensayos para este.

Asimismo, se debe subrayar que no entendemos solamente el cine como espectáculo, como entretenimiento e incluso como arte, sino una forma de expresar ideas. Me parece muy importante que estos espacios que han estado allí presentes, desde hace diez años o más, han impulsado esta idea de que el cine se puede ver, más que comer palomitas frente a él o más que reírse, divertirse y entretenerse con él. En una de las charlas también hablamos sobre cómo influye esto en los cineastas y en muchos espectadores que no entienden ciertas películas y, de repente, a través de los ensayos se acercan o comienzan a comprender, a cambiar su forma de ver las películas. Entonces considero que ese trabajo, si bien no es explícito, sí está formando personas con otra sensibilidad y que se acercan a las películas desde un lugar distinto.

JUAN ALBERTO APODACA: Hay varias cuestiones que son sintomáticas del lugar donde se gestan estos espacios e inquietudes. En el caso de Baja California sucedió algo interesante porque, para los que nos enfocamos en la investigación cinematográfica, no hay un lugar en ninguna universidad en donde podamos entrar de lleno a investigar o a trabajar con el cine. En el COLEF hay ciencias sociales y estudios culturales, pero están muy enfocados en la ecuación de lo social; en la UABC en humanidades hay comunicación,

filosofía, historia, sociología, etc., pero tampoco hay personal académico que se pueda dedicar a eso ni institutos de investigaciones; es complicado.

Esto me sucede en una universidad donde doy clases de cine, en la que hay licenciaturas con programas hechos con el objetivo de producir cine, es decir, doy clases de análisis y teorías cinematográficas a realizadores y realizadoras de obras, y esto ha impactado de tal modo que muchos exalumnos y exalumnas ahora están haciendo proyectos importantes. Esta idea es trascendental: el reflexionar sobre el cine, aprender sobre análisis, un poco de historia, sobre cine mexicano o cine latinoamericano, más allá de lo que se ha nombrado de manera equívoca como “de Occidente”, refiriéndose a Estados Unidos en el campo del cine, y así darnos cuenta de que se trata de temas diferentes.

En cuanto a la formación dentro de las universidades, es relevante si hay personas interesadas en la investigación cinematográfica que, de alguna manera, están formando o deformando a realizadores y realizadoras. La cuestión primordial es cómo nos encargamos de ir abriendo campo. El doctorado que menciona Aliber, en que él está escrito, fue una lucha de muchos años de Lauro Zavala en la UAM. Para entrar es muy complicado, porque necesitas cierta trayectoria y no cualquiera puede acceder. Y, como mencionamos antes, es difícil tener trayectoria en un país en donde no hay lugares que arrojen las investigaciones de cine. Por eso son más meritorios los esfuerzos individuales de quienes nos formamos en otros campos y en nuestras disciplinas, como Virginia, desde la historia, pero que, a pesar de ello, tienen este tipo de iniciativas, organizan cineclubes, trabajan en análisis simultáneo y otras actividades interesantes.

En el FACINE, desde un principio hemos optado por exhibir películas y traer a los directores o directoras y sentarnos con un especialista sobre el tema de esa película para conversar. Tanto discutir cómo analizar el cine desde la manera como se hace han sido trascendentales, no solo la actividad académica de publicar. Este último es fundamental y hace falta, pero el análisis

cinematográfico y la reflexión van más allá. A su vez, se debe pensar en la realización creativa, cómo se están colocando las ideas o intereses, hacia dónde se está moviendo el campo de las representaciones, por ejemplo, en el norte de México con fenómenos como la migración, la violencia, etc. Para quienes estudiamos y trabajamos con el cine, lo anterior se convierte en un campo muy fructífero. Hay muchas líneas o derroteros para seguir y eso es una oportunidad positiva, pero también es algo negativo porque, en mi caso, después de que termine mi doctorado, no sé a dónde pueda ir a trabajar. No sé qué sucederá ni a dónde podré moverme con mi formación esquizofrénica de comunicación y estudios culturales. Sin embargo, esto me emociona al mismo tiempo, el saber qué posibilidades se me abrirán cuando sepan que trabajo con cine, me dedico a investigarlo y difundirlo desde la gestión cultural y la promoción, y que también he trabajado en la producción cinematográfica. A final de cuentas, como cinéfilos y cinéfilas, al trabajar con el cine abrimos diversos caminos que se pueden seguir, para continuar aportando y ensanchar al país desde la investigación audiovisual.

JAVIER RAMÍREZ: Como dice Juan, hay muchas posibilidades de análisis, eso es muy cierto. Creo que parte de la riqueza del trabajo en el que nos encontramos es que tenemos un objeto de estudio maleable, con muchas ópticas posibles y diversas maneras de abordarse, como lo mencionó Aliber. En este sentido, concuerdo completamente con él, al concentrarnos en no pensar el cine solo como espectáculo o solo como arte, sino como todas las posibilidades que se puedan, como representaciones de las ciencias sociales para pensar en el México contemporáneo, para pensar nuestros problemas, para pensarnos a nosotros mismos, etc., y así analizar el cine como lo hacen los colegas de Aliber: desde la historia, desde el arte. Ciertamente no contamos con un espacio único y eso no necesariamente es una debilidad. En general pienso en espacios, en academias donde los estudios cinematográficos están más consolidados, como en los Estados Unidos o en Francia, donde tampoco hay una manera única de acercarse al cine. Los filósofos más contundentes de la actualidad se han aproximado al cine, así como los historiadores del arte

y desde muchas otras disciplinas y diferentes ópticas. El cine ha encontrado maneras de analizarse y de estudiarse.

Desde hace tiempo, por lo menos hace más de medio siglo, el cine se volvió un objeto serio de análisis y nosotros nos encontramos en esa tradición. El Nuevo Cine abrió un camino para pensar: Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco son nuestros antecedentes; después Aurelio de los Reyes, quien hizo esfuerzos cuando en la Facultad de Filosofía no era tomado en serio y le cuestionaban cómo deseaba estudiar cine como un objeto de estudio de la historia. Esa batalla ya no la libramos nosotros, ya está ganada.

Hay otros momentos importantes, por ejemplo, cuando la UNAM decidió tomarse en serio al cine y abrió la Filmoteca, gracias a Manuel González Casanova, quien la fundó y casi en el mismo gesto fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Él tenía en su ideario que también se formara un campo de análisis cinematográfico desde la misma universidad que no se llegó a consolidar, pero eso no ha impedido que en diferentes espacios, en los institutos y en las escuelas haya investigación sobre cine en la que ahora nosotros recogemos esa tradición. Somos parte de ella y nos toca, como bien dicen mis compañeros, fortalecer el campo disciplinar. Para no compararnos con países europeos, en este rubro podemos hacerlo con otros más cercanos, como Argentina o Brasil, que han consolidado el campo desde dos asociaciones: SOCINE en Brasil, la AsAECA en Argentina, ambas muy fuertes y con muchos socios y publicaciones.

Posiblemente deberíamos intentar desde las iniciativas grupales, como las que nosotros hemos consolidado y las que existen. Pienso en la Red de Investigadores de Cine (REDIC) en Guadalajara; y en tantos grupos pequeños, grandes y medianos que quizás podríamos lograr una conjunción. Me parece que SEPANCINE lo ha sido; quizás la gran crítica sería que no han logrado consolidar esto, y que significa una tarea que todos tenemos por delante. Sobre la preocupación de Juan de no saber qué hacer cuando acabe su doctora-

do, lamentablemente no tengo una respuesta que darle, pero también puede verse como algo positivo, pues ya estamos insertos en el medio académico y, quien entra a un doctorado, difícilmente sabe qué hará cuando termine. Al final esto es una fortaleza, porque a nuestro campo disciplinar ya le pertenecen, con pleno derecho, las mismas debilidades y fortalezas que cualquier otro campo.

VIRGINIA RICO: Ahora, tratemos de complementar lo que nos comparten sobre lo que puede significar dedicarse al cine. Aunque no nos dedicamos a la producción o a la creación, lo hacemos a una labor que es igual de loable y necesaria y que, en muchos sentidos, mantiene vivas a las películas a través de diferentes análisis y estudios con múltiples enfoques. Considerando esto, me gustaría que pensemos colectivamente sobre estas prácticas que hacemos, cuestionando a su vez el estereotipo de los investigadores y de su labor como una práctica aislada, desde esta idea y figura dentro de “su cubículo”, inmersa y tácita en los archivos.

Lo pongo sobre la mesa porque, ante ese estereotipo de la investigación, veo que lo que ustedes hacen es justamente algo diferente. Si bien ustedes fundaron las iniciativas que dirigen, también promueven una idea colectiva de la investigación, que es trabajar con grupos y con investigadores, por un lado, pero también trabajar con los asistentes de las actividades que coordinan, para procurar y promover la reflexión colectiva. Entonces, pensando en todo esto, ¿ha sido difícil encontrar personas que “se suban al barco”, o son ustedes los que se han subido al barco de otras personas y proyectos?, ¿cómo ha sido este trabajo desde el ámbito colectivo?

JUAN ALBERTO APODACA: Es un tema complicado donde estoy situado desde hace varios años. Para el FACINE, como evento que se da una vez al año y que es producto de varios meses de organización, afortunadamente siempre hay gente que se suma para organizarlo. También hay muchas instituciones detrás, porque es un evento autogestivo que no genera ningún tipo de recurso

económico, sino que todo es a partir de patrocinios y ha sido muy favorable la respuesta de los patrocinadores, como las instancias públicas y privadas de Baja California. Para hacer el evento hemos tenido muchísimo apoyo.

Ahora, como grupo de trabajo, resulta complicado, porque algunos estamos dispersos en Mexicali. Por ejemplo, se está fortaleciendo la licenciatura en medios audiovisuales de la UABC desde la realización o la producción, y algunos docentes que están ahí ya empezaron a participar con un foro muy similar al FACINE y al SUAC; incluso, han hecho algunas publicaciones, entre otras actividades. Sin embargo, sigue siendo un trabajo muy individual y solitario. En mi caso ha sido de manera muy individual. He colaborado más con gente fuera de Baja California que con personas de aquí, tanto como para hacer investigación como para publicar, trabajar y compartir. Aliber, por ejemplo, me invitó a formar parte del CITACINE y ya tengo algo de tiempo colaborando con ellos, por ejemplo, organizando el coloquio, dando ideas, viendo el libro que vamos a crear; es decir, esos vínculos de trabajo sí se han dado. No resulta afortunado ni desafortunado, la situación así se da; se trata de buscar qué tipo de vínculos son más viables, más fructíferos para la investigación cinematográfica. Esto no significa que acá no haya nada. Por supuesto que hay varias publicaciones, personas interesadas que ya están en instituciones más establecidas y que han hecho trabajos sobre investigación cinematográfica. Incluso, se están formando en posgrados de calidad internacional en Baja California y viene gente de otros países a hacer investigación y luego se van, pero en ese sentido dejan historia.

En mi caso particular, la organización del foro ha recibido mucho apoyo y ha sido muy gratificante el trabajo colaborativo en estos años. En ocasiones he querido tirar la toalla y dejar de organizar el FACINE por diferentes motivos, pero varias personas, amigos, colegas y colaboradores del evento me han apoyado y motivado a continuar. Este tipo de camaradería es importante. Entonces, el panorama no es blanco ni negro, sino con matices grises en medio, así como también hay muchas oportunidades para seguir haciendo cosas,

para seguir generando caminos propios y colectivos, para seguir formando e impulsando a otras generaciones que vienen con un empuje increíble y cuyo impacto quizá ya no alcancemos a ver. Esa es mi experiencia.

ALIBER ESCOBAR: Lo que Juan comenta y cuestiona también es interesante. Planteas esta especie de panorama desalentador, pero la verdad es que a mí, que he participado en distintos congresos y coloquios, el FACINE siempre me ha impresionado por la capacidad que tiene de gestionar todo su ciclo, con una logística de apoyo que no he visto en ningún otro lugar. Independientemente de todas las particularidades que señalas, lo cierto es que desde que lo organizas en el CECUT, que es una sala de cine, hay para proyectar y tienes siempre todo ese conjunto de asistentes que, insisto, son los que hacen el trabajo. Los mismos miembros del SUAC tienen muchos estudiantes siendo parte y en SEPANCINE igual, es decir, esa capacidad que tienen de mover a la gente siempre me ha parecido impresionante. Entiendo que también es por una coyuntura, porque son tus estudiantes y demás, lo que en la UACM no pasa porque nosotros, en primera, no tenemos estudiantes de una carrera en específico. Hay mucha gente interesada en el cine, pero la misma estructura de la universidad no permite que se acerque, porque hemos propuesto varias veces que, por ejemplo, a través del diplomado se titulen y la academia no quiere que haya una posibilidad de que hagan siquiera el servicio social con nosotros. Hasta hace poco esto ya se pudo concretar, entonces pueden hacer el servicio, pero apenas se está abriendo en la universidad. Siempre me ha parecido impresionante el FACINE. Parece la entrega de los Óscares, por eso se confunden las personas.

Hablando en el sentido de la gestión del trabajo, no solo en nuestra disciplina cuesta mantener los seminarios marchando con cierto nivel. Es mucho trabajo, no solo por la condición que tiene que ver con lo que Juan comenta, de a qué se dedicará cuando termine el doctorado, sino quién lo contratará, porque pareciese que no se puede vivir de esto. Nosotros tenemos esta parte que no me gusta llamarle trágica, pero es algo real de México, el tema del empleo, de la dificultad de tenerlo por una serie de condiciones de precarie-

dad que hacen que la gente que está estudiando posgrados quiera colocarse en alguna universidad, pero no necesariamente es bien recibido su trabajo sobre cine en las universidades; es decir, está muy arraigado y articulado, pero al mismo tiempo no hay espacios concretos donde busquen profesores de estética de cine, o de historia del cine, por mencionar ejemplos.

Dadas las circunstancias, es difícil también mantener el interés dentro de los seminarios, tanto de cine como en general; sin embargo, hay que mencionarlo. Se preguntaba sobre esta cuestión de cómo hacíamos para que ese trabajo del investigador se realizara y se pudiera sostener. Al respecto, si se hace colectivo, si se intenta publicar y se intenta vincular, puede funcionar. Aunque también parte de este trabajo tiene que hacerse solo. Es un trabajo muy sistemático, desde leer fichas, escribir, revisar, etc. Esta parte de la investigación es muy importante, pero resulta muy prolífica cuando todos lo hacemos al mismo ritmo, si no, se vuelve muy repetitiva.

Hay una serie de ocupaciones en todos los miembros que a veces no permite que los seminarios marchen exactamente como se espera de manera ideal. En la universidad lo que hemos hecho, como en todos los eventos que he visto de los grupos que hay, es instituir el centro como prestador de servicio social, que es una forma en la que acercamos a la gente a la investigación pues, finalmente, los que entran al servicio social también participan en las sesiones y en las charlas, en todas las actividades. De alguna manera, estamos tratando de incorporar a las personas, pero tenemos el inconveniente de que, dada la estructura de la universidad y de la academia, la forma en que se establecieron los programas y demás, no hay mucha disposición. Entonces, lo que hacemos es alojar a las personas interesadas en vincular sus estudios de historia, filosofía, sociología y demás con el cine, pero es difícil, porque también tenemos que hacernos notar allí. La gente de la misma comunidad nos tiene que conocer porque nadie nos promociona, es decir, no estamos dentro del área más popular de la universidad porque no titulamos y no damos las prebendas que tienen que ver con lo que buscan las personas.

JAVIER RAMÍREZ: Respecto a lo que Virginia pregunta, considero que hay una parte larga del proceso de investigación en este y en cualquier campo, que depende del esfuerzo individual y del proceso de una persona para dedicarle tiempo a un archivo a buscar las imágenes o, en el caso de nosotros, a analizar las imágenes, a pensarlas y repensar. Es algo que se da de manera personal cuando estamos frente a las imágenes. Sin embargo, desde el principio de los tiempos del SUAC, hemos creído que compartimos con los grupos, y por eso somos esos grupos. Es decir, es la convicción de que el conocimiento no se genera en lo individual, solo se produce conocimiento cuando lo compartes y lo intercambias, cuando se discute y lo pones sobre la mesa para llegar a un acuerdo o un desacuerdo con los demás y, entonces, podemos empezar no solo a generar este conocimiento, sino a socializarlo.

Esto también tiene que ver con otro tema que Virginia pregunta, sobre quienes hacen cine y los que no hacemos cine, pero nos gusta verlo. Una de las características del cine es que es un arte colectivo. La experiencia cinematográfica siempre ha sido así; entonces, quizá nosotros partimos de una cinefilia y de una pasión, primero, por ver películas y, después, por compartir lo que pensamos de esas películas como un paso más o menos natural.

Respecto al tema de la charla, quisiera añadir que nosotros también producimos un archivo, en el sentido de que partimos del archivo en una concepción muy amplia. No solamente me refiero a este espacio físico donde están los documentos o donde están las películas, como los archivos maravillosos de la Cineteca Nacional o la Filmoteca de la UNAM, o cualquier otro archivo vinculado a nuestros temas. Ahora, la investigación en general tiene relación con todos los archivos digitales y también estamos produciendo un archivo así. Sobre esto, me gustaría traer a la reflexión un punto que me parece crucial porque, por la razón que sea, nuestros grupos de investigación (los que estamos aquí y otros que han existido desde antes) han o hemos sido poco productivos; es decir, todo lo que se produce a lo largo de estos años no es tan accesible. Por tanto, sería mucho más interesante que todo este caudal de

ponencias, textos, conferencias y charlas estuvieran disponibles para nutrir la discusión.

Algo que da sustento a nuestros grupos es reunirnos en el seminario y generar discusión. Recuerdo discusiones apasionantes con todos; por ejemplo, recuerdo controversias provechosas en el seminario. Algunos de estos temas quedaron en los coloquios y lamentablemente no hemos sido lo suficientemente hábiles en la gestión para que todo ese material esté disponible para los nuevos investigadores, para que quienes comienzan no lo hagan de cero, para que pudiera ser una base para la investigación sobre cine en México. Insisto, somos poco productivos con esto. Ahora que con todas las dificultades van a publicar un libro, es un logro. Se debe resaltar la complejidad de esto, dado que es muy importante gestionar los recursos y todo lo necesario para que un libro, un archivo o una memoria puedan ver la luz.

Nosotros tenemos la revista *Montajes* que, debido a la pandemia, tenemos en modo espera. Hemos sacado un número al año desde 2012 y esperamos que pronto salga el de 2020, para invitarlos a todos a colaborar. Para ser justos, se debe comentar que existen más publicaciones y más espacios que los que había hace diez años; aquí solo estamos algunos y hoy es menos difícil de lo que era hace diez años, pero es porque todos hemos contribuido de alguna manera. Venimos montados en una tradición y esta disciplina se consolida con el tiempo. Ojalá surjan más revistas y más espacios que nunca, para que nos veamos, así como ahora, como grupos, colegas y amigos que suman a toda esta actividad.

ALIBER ESCOBAR: Esta cuestión de que al parecer no seamos tan productivos no es tan cierta, considerando la serie de dificultades relacionadas, sobre todo, con el trabajo y el presupuesto. Lo que se realiza en los congresos y coloquios también se pierde un poco, dado que no hay una finalidad que los trascienda. Tantas personas haciendo todo el trabajo necesario para presentar una ponencia, para que todo termine en una catarsis colectiva y hasta el

próximo año vuelva a suceder. Sería muy interesante ver de qué manera se puede gestionar todo esto, más allá de las condiciones que ponen para que eso sea posible y que quizá sea parte de las fallas.

Como autocrítica, donde tendríamos que poner atención no solamente es en los eventos, sino también en la trascendencia a través de la letra, sobre todo ahora que celebran sus diez años. Yo era un niño cuando iba a sus primeros congresos.

TANIA RUIZ: También me ha tocado vivir esto, como participante o asistente a coloquios y eventos académicos, en su mayoría nacionales, y creo que podríamos hacer una distinción de los coloquios como un lugar de encuentro donde uno llega como estudiante (yo llegué en el 2002, por primera vez, al Coloquio Nacional de Historia de Cine Regional, donde conocí a Eduardo de la Vega, quien terminaría siendo el asesor de mi tesis doctoral) y conoces a los investigadores, a otros jóvenes estudiantes con intereses comunes y con los que creas grupos de trabajo. Puedo decir que el Coloquio Nacional ha creado grupos de trabajo sólidos; sin embargo, en toda esa trayectoria de casi veinte años, si no me equivoco se han publicado únicamente tres libros. Creo que esto habla también de lo difícil que es no solo conseguir el recurso para la publicación de los libros, sino todo lo que conlleva para un investigador, independientemente de si tiene plaza o no, que decide organizar y llevar a cabo la tarea de editar un libro, porque ya sabemos todo lo que esto implica: entregas tardías, ruego, súplicas, y muchas cosas, para que las cosas tengan finalmente una salida.

Por otro lado, coincido con Aliber. Sí contamos con una gran cantidad de materiales que se están realizando que no necesariamente salen de los coloquios, pero que sí se generan por personas que asisten a los coloquios, encuentros, etc. En lo personal, pienso que uno de los principales problemas a los que se enfrenta la investigación sobre cine, en cualquiera de sus áreas, es precisamente el de los recursos, porque las instituciones culturales en los

estados, por ejemplo, dan dinero a los festivales de cine y se olvidan absolutamente de todo lo demás. No hay dinero para publicaciones porque se entrega a los festivales, cosa que no está mal; el problema es que no hay una división entre la creación de públicos y la creación de investigadores y promotores. Para terminar con mi participación, hay muchos grupos de investigación, pero efectivamente hay poca comunicación entre ellos; creo que hay una gran lucha de liderazgos y eso afecta mucho. Quienes conocemos la historia de la investigación sobre cine, sabemos que eso ha roto amistades, cariños, compadrazgos, pero, lo más importante, es que han desaparecido grupos de trabajo y, de repente, tenemos esquemas donde los organizadores se apropian de los coloquios como si fueran sus territorios, en este sentido, tendríamos que aprender a ser mucho más generosos.

Creo que podríamos ser autocríticos y pensar que estamos construyendo cada uno nuestro castillo de conocimiento puro e intocable, rodeado de nuestros alumnos, de nuestros tesisas, de nuestros becarios (quienes tenemos) o, cuando nos tocó ser alumnos, rodeados de nuestros profesores y de los investigadores que admiramos. Romper con esto sería uno de los principales pasos.

VIRGINIA RICO: No es que discrepe con lo que Tania comenta, pero considero que no hay comunicación entre los diversos grupos o agentes que intervienen en la investigación cinematográfica. Estas intenciones colectivas de hacer investigación siguen su propio rumbo. Como ejemplo, aquí estamos personas que hemos convivido y colaborado con distintas iniciativas. En lo personal, he tenido la oportunidad de estar en Tijuana en el FACINE del 2015 y en el 2014 estuve también con Javier en el Coloquio del SUAC; además, trabajo de la mano con Tania. Lo que intuyo que sucede con quienes estamos trabajando desde estas iniciativas, es que más bien son nuestros intereses, perfiles y las investigaciones que hacemos lo que va delineando nuestros propios caminos, tanto individuales como colectivos, y esto también delimita la forma en que se concibe la historia del cine. Por ejemplo, si hay grupos o personas

que se dedican exclusivamente a estudiar la Época de Oro del cine mexicano y son quienes pueden acceder a recursos no solo académicos, sino de secretarías de cultura, del apoyo de la Cineteca Nacional, de la Filmoteca de la UNAM, irán marcando una línea historiográfica en la que se dan a conocer las publicaciones y las investigaciones, misma que resaltará sobre las demás formas de investigación que son más independientes. A su vez, tendríamos que pensar un poco en que nuestros intereses como cinéfilos también intervienen en los grupos que vamos conformando, y en las investigaciones que hacemos o de las que somos parte.

JUAN ALBERTO APODACA: Algo que quisiera poner sobre la mesa con todo esto que comentan, relacionado con la centralización de los recursos y de las instituciones en nuestro país, es que casi todos estos grupos que nos vienen a la mente y los grandes nombres de la investigación histórica o historiográfica están en la Ciudad de México; quizás por ahí en la Universidad de Guadalajara o en alguna otra ciudad, pero la mayoría están en el centro del país. Ahora, en el ámbito del cine, con toda esta situación de la pandemia, entre otras situaciones, ha sucedido algo muy interesante vinculado con actividades como las que Virginia organiza, como estas sesiones o la programación virtual que ha tenido el FACINE, entre otras. Esta idea, originada desde el gobierno federal donde nosotros vamos a escuchar, a platicar, a leer en conjunto y que, por supuesto, es una buena intención, no quiere decir que ya está ganada, puesto que los fondos siguen igual al seguir repartiéndose de la misma manera. Los números son contundentes. Dentro de esos números, que son generados también desde el centro del país y en los que se toma en cuenta cierto tipo de producciones, muchos quedamos fuera.

Hay una corresponsabilidad importante no nada más de las instituciones, también de grupos independientes que quieren hacer o que hacemos cosas. En mi caso, varias instituciones han querido bajar al FACINE para apropiárselo e institucionalizarlo, sin preguntar o, incluso, nada más porque nos apoyaron en algún año anterior. Es nuestro foro y pienso que no va por ahí

la responsabilidad. Otro punto: la responsabilidad también es por parte de quienes abrimos esos espacios y gestionamos este tipo de iniciativas, y si vienen con algún tipo de salida de los trabajos, como publicaciones y memorias (que a muy poca gente le interesan), o libros con su ISBN, que les otorgan más puntos para el SNI, para que sea más redituable. Lo vamos logrando, como lo que hizo Javier con el equipo con el cual trabajó la revista. Yo he estado desde el principio también empujando, hablando con gente y no se ha podido aún. Apenas comenzamos a hacer publicaciones de ponencias de temas muy específicos del FACINE. El año pasado, Carlos Belmonte me invitó a coordinar juntos un número de la revista *Punto CUNorte*, del Centro Universitario del Norte, emanado del foro donde él participó por primera vez, que fue de cine y violencias y el número quedó muy bien.

Ahora trabajo de la mano con Lauro Zavala en un libro de cine como herramienta para la enseñanza en la universidad. Tenemos muchas ponencias y, aunque tampoco es una cuestión soberbia el apropiarnos del trabajo de los demás, se trata de abrir espacios con alcance, a pesar de que ya no nos toque a nosotros verlo. O como Tania comentaba, participar en estos espacios, identificar, inspirarte y agarrar un camino distinto constituye un impacto que se activa en este tipo de foros. También sucede que, algunos exalumnos míos o personas que nunca estuvieron en mis aulas en Tijuana, toman un camino de investigación cinematográfica, se forman por el país y luego regresan con proyectos muy interesantes.

El hecho de seguir abriendo espacios impacta de diversas formas, con nuestra responsabilidad respecto a lo que vamos a hacer con todo lo surgido de nuestras actividades propuestas y convocadas. Por ejemplo, para un libro que estamos realizando, varios personajes dijeron que ya lo habían publicado en otros lados, es decir, se generó el trabajo para el FACINE y, ya armado, buscaron salida. Esto es un impacto no controlado por nosotros, que no constituye nuestro trabajo ni responsabilidad, pero resulta muy satisfactorio que, a partir de estos encuentros, se genere todo esto.

ALIBER ESCOBAR: Ahora tenemos la ventaja de la digitalización. Eso es algo que se debe aprovechar también. No tienen que salir los libros impresos, aunque haya procesos que no nos vamos a ahorrar, pero considero habría que buscar por allí.

JAVIER RAMÍREZ: En efecto, se ahorra mucho dinero con las publicaciones digitales. Estoy de acuerdo con que no estamos en el desierto, hay muchas publicaciones, por ejemplo, *El ojo que piensa*, que tiene una labor ya muy consolidada; las publicaciones de la Cineteca Nacional, entre muchas otras. Insisto en que, de todas maneras, falta mucha labor de gestión y, respecto a lo que comenta Tania, es natural que la academia se diversifique y que haya diferencias. Mientras cada uno asuma la responsabilidad de publicar y de apoyar, está bien. Respecto a la gente que participa en un coloquio con ponencias, el trabajo es suyo y, si lo quieren publicar con nosotros, está bien. Ahora estamos publicando un libro como resultado de uno de nuestros coloquios de hace varios años, y algunos autores de las ponencias que se presentaron ahí, inmediatamente nos dijeron que ya lo tenían para alguna revista y eso es completamente natural.

Sobre las memorias, no sería tan despreciable que las tuviéramos en línea, porque hay muchos trabajos valiosos disponibles. También sucede que muchos tampoco amplían su ponencia para convertirlo en un artículo, y muchas ponencias no dan para ser artículos o capítulos de libros. Pero como dice Juan, en esta lógica de los puntos la verdad es que en un informe no te dan muchos; en cambio, trabajas un poco más y lo conviertes en un artículo, más valor curricular. De todas maneras, contamos con muchos grupos y mucha comunicación. Por supuesto, podría haber más y sería muy buena la presencia de una asociación que se enfocara en todo esto.

También debemos entender que hay quienes se dedican a temas muy diferentes y que abordan el cine desde la filosofía; que trabajan con el cine de los primeros tiempos; con el tema de las representaciones, o que trabajan la

estética cinematográfica o el cine latinoamericano desde un punto de vista político. En fin, no necesariamente todos tenemos que comunicarnos y, si alguien trabaja desde la historia y esa es su perspectiva, está bien; si otra persona trabaja desde el análisis y reflexiona sobre secuencias que le interesan, también es bueno. Todo esto es válido. Sucede como con cualquier otro campo disciplinar: hay enfoques que a veces se comunican y a veces no, y no es necesariamente malo.

TANIA RUIZ: Me gustaría saber su opinión sobre la profesionalización, porque pienso que hay personas que se consideran expertas en cine o en teoría del cine, solo porque les gusta y lo consumen mucho. Incluso, hay talleres de cine impartidos por personas que no están relacionadas académicamente con esto, por ejemplo, un licenciado en administración de empresas. En nuestro caso, el diálogo de esta ocasión lo estamos haciendo comunicólogos y una historiadora, que es Virginia. Por ello, pareciera que el cine es uno de esos campos donde no se necesita, supuestamente, pasar por muchos procesos formativos más que la cinefilia, y dado que estamos hablando de investigación, esto podría distanciar nuestros puntos de vista. ¿Es suficiente con ser cinéfilo?, o ¿cómo entendemos la profesionalización dentro de la rama de la investigación, independientemente si es histórica, semiótica o en cualquiera de sus formas cinematográficas?

ALIBER ESCOBAR: Considero que esta pregunta es muy problemática por dos razones: una, creo que hoy prácticamente todo se aborda y se concibe de la misma manera que estás planteando el cine, por ejemplo: en la UACM hay profesores que no necesariamente estudiaron alguna de las carreras en las que dan clases, lo cual me parece que es no tomarse en serio una disciplina, porque estás hablando de profesionalización. Entonces, inviertes cuatro años en un posgrado trabajando sobre ciertos textos en un campo teórico determinado, para que otra persona tome un puesto que podría ser para ti, y haya entrado solo por temas de compadrazgo. Esto demuestra que es una problemática general, no solo del cine.

La segunda razón que comento es que el cine, al ser un objeto de estudio tan amable (es decir, que le gusta a tanta gente y tantos se relacionan con él de una manera muy personal), parece ser una especie de comodín. Por consiguiente, hay quienes se apoyan del cine para dar clases. Pueden enseñarse teorías filosóficas a través de películas, o explicar determinados temas a partir de algún personaje o argumento. Un gran porcentaje de los docentes en las universidades puede hablar de cine porque la película le habla con relación a su disciplina, y es justo allí donde veo lo complejo y enriquecedor. Si pensamos en cómo comenzaron a surgir los estudios sobre cine, encontramos una constante muy importante, que es la interdisciplina. Filósofos, psicólogos, antropólogos, sociólogos, comunicólogos hablan sobre cine y realizan ensayos muy interesantes, con lo que podemos decir que la profesionalización marcha bien: tienes una profesión y te acercas al cine con una buena aproximación, porque eres sensible y además has estudiado, por lo que pueden surgir aportes muy interesantes.

En este punto, opino que lo problemático (y es algo que me planteaba con la fundación de CITACINE) es preguntarse: ¿para qué profesionalizarse en el estudio del cine si hay muchas aproximaciones que son muy interesantes, pero que vienen de una mayoría que no está profesionalizada? Hay personas que han publicado y escrito ensayos, han participado en coloquios y demás, que no tienen un título de maestría o doctorado en teoría y análisis cinematográfico. Por tanto, es complicado, porque no se puede ordenar y legitimar institucionalmente, diciendo que los únicos autorizados son los profesionales que han estudiado el cine por determinado tiempo y que tienen publicaciones o intervenciones en coloquios, pues entonces nos sabríamos qué sucede con todos los demás que están aproximándose desde distintas disciplinas al cine, o cómo podemos ponernos de acuerdo entre alguien que ya es profesional en esta área y alguien que no. Estoy de acuerdo con lo que menciona Tania, porque finalmente es algo que nos preocupa en el sentido de la legitimidad. Todos hablan de cine en la universidad: muchos tienen sus ciclos de cine; otros hablan de cine y videojuegos, de

cine y filosofía, etc., y uno se pregunta cómo y desde qué perspectiva lo están abordando.

Para quienes estamos en este campo y llevamos años esforzándonos de manera académica, podemos asegurar que sí nos estamos profesionalizando; sin embargo, no por esto podemos ser jueces y denigrar el trabajo de otros. ¿Cómo saber quién se profesionaliza y quién no, sobre todo hoy que proliferan muchas manifestaciones y expresiones sobre el cine a nivel digital y a nivel inmediato? Esto no quiere decir que la única manera sea por el lado de la institución universitaria, ya que posiblemente haya alguien con más conocimiento que no esté estudiando el doctorado. El asunto es ver de qué manera nosotros podemos identificar esto. Por ello, lo único que nos queda es esforzarnos por brindar a las personas con las que nos relacionamos las condiciones diferentes para ver y apreciar el cine para que de, alguna manera, su criterio sea más amplio, agudo y puedan identificar quién sí realmente es un profesional en esto, independientemente de su grado, y a quién simplemente se le ocurren cosas y le gusta mucho el cine, pero no tiene lo que se necesita para ser un profesional y hablar de ello.

JAVIER RAMÍREZ: Lo que sucede es que trabajamos con el cine como un objeto de estudio maravilloso, pero hay que tener en cuenta que no es nuestro, cualquiera puede estudiarlo. Lo que menciona Aliber no se refiere exactamente a esto, sino a profesores que, por no dar clases, les ponen una película a los alumnos. Aclarado esto, ¿por qué pensaríamos que el único acercamiento posible al cine es el nuestro? Nosotros tenemos una forma de apreciarlo y sí, en la medida en la que profesionalizamos nuestra propia práctica podremos incidir en otros espacios. Pero no creo que la nuestra sea la única posibilidad.

JUAN ALBERTO APODACA: Estoy de acuerdo con esto. Al hablar de legitimidad, nos topamos con un problema. ¿Quién tiene las credenciales y quién no para hablar o no de tales temas? La universidad ha sido muy dañina en ese sentido. Alguna vez fui coordinador de una licenciatura y había una

línea de trabajo en cine en donde les interesaba mucho contratar a profesores o docentes que tuvieran experiencia sobre ciertas cosas, pero obligaban a tener mínimo una maestría. Todos nosotros nos formamos en otros campos; hemos trabajado con el cine, pero con eso afirmar que somos los únicos que podemos enseñar análisis cinematográfico, no es de lo que se trata.

En este sentido, no empezamos ya con una maestría o un doctorado. La legitimidad me parece que es algo que nos nubla mucho y nos enfocamos mucho en ella, en las credenciales que dan las universidades, pero esa no es la única legitimidad válida. La formación en cine en las universidades (como la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas) no contaba con licenciatura; es la primera escuela de cine en Latinoamérica y no servía de mucho en el sentido académico. Las instituciones sí legitiman, aceptan, arropan, etc., pero la legitimidad depende en gran medida de otras instancias que van más allá de las instituciones y de la universidad en particular.

En la investigación el proceder de manera autodidacta, por lo menos en mi generación, fue lo que nos tocó experimentar y vivir. Afortunadamente, ya hay programas como este doctorado de la UAM, que es una punta de lanza porque es el único que tenemos y apenas cuenta con dos años. Maestrías en cine sí hay, en escritura y en guion, entre otras, pero maestrías en análisis y teorías cinematográficas no existen; todas las licenciaturas son en producción y están enfocadas en eso. Entonces, sí pondría en tela de juicio la idea de la legitimidad.

TANIA RUIZ: Sin embargo, todos estamos en instituciones educativas. Por consiguiente, habría que preguntarnos: ¿cómo podemos trabajar para integrar a estos jóvenes que llegaron como nosotros, con un montón de ideas, al campo académico para ayudarles en su camino de preparación y que creen que es posible continuarlo fuera de él?

JUAN ALBERTO APODACA: La experiencia que he tenido ha sido muy cercana, con estudiantes y amigos a través de clases que me ha tocado dar, participando en diplomados de producción cinematográfica o impartiendo clases de semiótica. Esta labor me hace preguntarme: ¿qué tipo de impacto puede tener en los estudiantes para que, incluso, busquen fuera del país lo que no existe aquí? Sí existen caminos, pero ahora los que nos encontramos dentro de las instituciones debemos “mover las aguas” y tratar de cambiar las cosas en la medida de lo posible o, si no, moverse para saber dónde se pueden generar cosas nuevas y ver qué trabajos están haciendo, o por dónde van las otras generaciones que no son a las que pertenecemos.

ANDREA GARDUÑO (PÚBLICO): En este momento, estoy terminando mi formación en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM (FAD) y hay varios temas que me preocupan dentro de la escuela, porque realmente somos marginados los que intentamos investigar el cine desde las artes, dado que es muy complicado trabajar con compañeros si no estás participando en alguna producción y decides hacer investigación. Me llama la atención el tema de que, en las clases, los profesores se dedican exclusivamente a proyectar películas. En mi caso, estudio un poco de animación; incluso tuve participación en la edición y rotoscopia de *El grito* y fue una gran experiencia, porque me permitió como cinéfila ser parte del hacer cinematográfico. Sin embargo, no hubo un acercamiento al archivo como tal y esto me preocupó, dado que trabajo con archivo y observo que en la Facultad no hay ninguna clase de investigación donde enseñen a leer un archivo dentro de las artes.

Otro tema es que de repente el cine está muy alejado de las artes visuales o plásticas, y es desafortunado porque realmente hay muy buenas ideas; también hay cineclubes, pero no tienen una dirección real. Por todo esto, mi pregunta sería: ¿cómo implementar la herramienta del análisis cinematográfico en licenciaturas cercanas al cine, pero que no son de cine? Porque hay personas que aseveran que no puedes hacer cine o que no puedes hacer análisis cinematográfico sin haberlo estudiado antes, pero si estudias artes,

mi perspectiva es que hay un acercamiento al cine y que el aprendizaje se da viendo, buscando y hablando con quienes trabajan y se enfocan.

JAVIER RAMÍREZ: Entiendo lo que dices. Estoy en la carrera de Historia del Arte y, en general, una necesidad de los estudiantes era encontrar materias teóricas y analíticas, no solo en el campo del cine, sino en el campo de las artes. Afortunadamente, si estás en la Ciudad de México hay muchos espacios: la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional tienen cursos permanentemente. En todos lados hay que buscar oportunidades, y creo que todos hemos pasado por esas dificultades en determinado momento de no encontrar espacios, pero si es de tu interés, no necesariamente los encontrarás en la FAD. Ahora, sí hay gente que hace investigación de cine y artes en la FAD. Yo tengo buenos amigos, como Adriana Raggi, que dirige el área de investigación. Si es tu interés, creo que lo vas a encontrar.

JUAN ALBERTO APODACA: Yo no estoy en Ciudad de México y sí es complicado hablar de la experiencia, porque es muy distinta. En la UABC, donde estudié la licenciatura, hay un profesor, Víctor Soto, que desde los años setenta ha luchado para traer películas de la Filmoteca de la UNAM y proyectarlas en Baja California. Él abrió una materia optativa en la carrera de lengua y literatura de Hispanoamérica que se llama análisis cinematográfico, y es una materia optativa que sigue dando una vez al año desde hace más de veinte años en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. En las otras UABC del estado no se imparte porque no hay nadie que las dé, y esto es un problema porque la materia existe, pero no hay nadie apto. En Tijuana tomé clases con Víctor Soto. Él me enseñó el mundo del análisis cinematográfico en un semestre. Recuerdo que éramos cinco estudiantes en el salón quienes tomamos esa materia, nada más para ver de qué trataba y ahí me enamoré de esto. Esa es una experiencia muy particular desde acá.

Básicamente lo que hemos hecho nosotros ha sido desde caminos individuales, que de repente se conectan y empezamos a hacer proyectos juntos. Las

redes sociales para mí son muy importantes y, en la Ciudad de México, creo que es más fácil que te compartan contactos.

ALIBER ESCOBAR: Me parece que en todas las universidades esto sucede, sean de arte o no. Un poco es debido a la estructura de las universidades, otro poco por esas pugnas institucionales, grupales y personales. Incluso, sucede que se pelean a los tutorados, entonces no te quieren mandar a alguien, no quieren que estudie contigo, ni que tú lo asesores. En fin, esas situaciones son humanas y, en el caso que acaba de plantearse, sí es importante que se generen estos vínculos. Para eso sirven estas pláticas.

VIRGINIA RICO: Retomando un poco la pregunta de Tania sobre cuáles eran nuestras necesidades como investigadores del cine, entre las que se incluye a la cinefilia, debo decir que soy una ferviente creyente de la cinefilia. Así, solo puedo comentarle a Diana que si ella es una cinéfila que aparte quiere hacer investigación sobre cine en una facultad de artes en la que no es tan cotidiano su estudio, el ser cinéfila es lo que la impulsará a terminar la tesis, a hacer lo que desee y lo que tengas que hacer.

ANDREA GARDUÑO (PÚBLICO): Digo que no, porque justo es lo que pasa en la FAD. Hay mucha cinefilia y mucho apoyo para ver películas, como por ejemplo *Loving Vincent*, que fue muy sonada y hubo proyecciones. Pero también es necesario que todo esto se abra a otro tipo de películas más experimentales o que se hayan hecho a partir de la visión de los mismos artistas visuales, porque sí es una labor que se ha abandonado en demasía. Creo que la cinefilia no alcanza para rescatar estos temas dentro de una facultad; los otros cineclubes que existen los sigo y los he visitado, y veo muchas veces que carecen de una dirección y no hay un por qué de lo que hacen, posiblemente debido a la carrera o a la licenciatura en la que estamos inmersos. Hace falta que la cinefilia vaya acompañada, más que de la pasión, también de otro tipo de disciplinas.

ALIBER ESCOBAR: Esto hasta Francesco Casetti lo plantea con sus tres niveles para llegar a ser investigador. En las universidades hay cineclubes y hay cinefilia, pero en realidad nunca pasan de eso, porque cambian de dirección y se gestionan por otras personas o por otros grupos, pero no trasciende más allá del cine. Tal como se plantea ahora, me parece que la cinefilia no alcanza para trascender en los estudios sobre cine.

VIRGINIA RICO: Todo lo que se está discutiendo ahora tiene que ver con la idea de cómo se concibe la profesionalización de cine y cuál es el lugar que tiene dentro de las instituciones académicas, ya sean universidades, escuelas, centros, entre otras, que se dedican, directa o indirectamente al cine; es decir, si lo ven como un asunto de cinefilia, como una vía de profesionalización o de la generación de una discusión teórica, conceptual y metodológica de todo esto que estamos llamando cine. La cinefilia puede ser el punto de partida que marque la diferencia entre lo que ha pasado anteriormente en tu escuela y lo que tú puedas proponer.

TANIA RUIZ: Cuando hablamos de profesionalización, todo mundo habla de títulos académicos y, sin embargo, la profesionalización no es eso. Hablaban del ex-CUEC y es el mejor ejemplo, ya que tiene grandes maestros que no son licenciados, pero que no podemos dudar en ningún momento de su profesionalización ni de su conocimiento o del trabajo acumulado. Yo hablaba de los otros conocimientos que se necesitan, más allá de la cinefilia. En este sentido, me refería a la profesionalización porque podemos ver a mucha gente que, desde su cinefilia, da cursos y eso es lo que se transmite. Por eso aparecen estos cineclubes que tienen muy buenas intenciones y probablemente muy buenas películas, pero no pasan de ser esos puntos de reunión, incluso de amigos, que se juntan para ver las películas que les agradan, pero en los que no hay esta problematización de lo que se está viendo, por lo que no se genera la reflexión. Más allá de si somos doctores o no, el asunto es cómo nos acercamos al cine y al conocimiento que se genera a partir del cine.

Hay muy pocos doctorados en el mundo sobre estudios cinematográficos o *Film Theory*. Tenemos que hablar de esa profesionalización de quien está dando los cursos, porque al final de cuentas hay mucha gente haciéndolo; por ejemplo, aquí en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se pueden encontrar diferentes cursos sobre cine en varias facultades, como la de administración, que se dan con películas temáticas y se sientan a ver películas de contadores, de abogados o psicólogos. Mi pregunta iba más allá, en el sentido de que me gustaría que pensáramos y reflexionáramos sobre esto. No porque me guste mucho la medicina signifique que yo pueda ser médico; no porque vea mil películas sobre medicina puedo convertirme en médico. Sé que está muy lejano el ejemplo, pero intento dirigirme un poco hacia esa discusión.

JUAN ALBERTO APODACA: Afortunadamente, algo con lo que me topé es con las publicaciones especializadas. Ya hay muchas en español y también muchas más en inglés, francés y en otros idiomas, que nos pueden ayudar con una profesionalización desde la reflexión o el análisis para hacer investigación de manera autodidacta, independientemente de que la formación académica sea universitaria. También tenemos la posibilidad de consultar diversos archivos y, en este sentido, la Cineteca Nacional es una maravilla. Cada vez que voy a la Ciudad de México me quedo en ese lugar por lo menos un día completo. Ahí mismo está la Videoteca Digital Carlos Monsiváis, es decir, tienen muchas cosas en Ciudad de México que se pueden aprovechar.

Fuera de eso, es complicado, debido a que apenas hay algunos museos que empiezan a digitalizar algunas cosas.

Ahora, sobre archivo digital, películas o una biblioteca ya más formal con libros especializados a los que uno se pueda acercar, es también muy complicado hacerlo fuera de la Ciudad de México. La Universidad de Guadalajara ha hecho proyectos, porque representa uno de estos lugares con un poco más de tradición. A su vez, se encuentran las digitalizaciones que se pueden comprar

también por internet, así como libros y más información. Hay mucho trabajo pendiente y es una labor cuyo camino debemos construir. Si uno encuentra, por ejemplo, *El arte cinematográfico* de David Bordwell y Kristin Thompson, se da cuenta que ese libro inaugura una diversidad de caminos con solo revisar la bibliografía y, así, se generan conexiones interesantes. Este libro está en español y ya llegó a la sexta edición, porque tiene muchos ejemplos y modelos de análisis cinematográficos. En México, Lauro Zavala ha tratado de sintetizar una infinidad de cosas en un sentido didáctico, para trabajar e investigar el cine y, por ello, considero que es una figura fundamental en nuestro país.

Con todo esto, creo que la cinefilia es importante y necesaria, pues nos coloca en un goce y disfrute del cine como entretenimiento, y por supuesto que todos participamos de ella. Por ende, me parece que los cineclubes muy especializados (como el del Colegio Médico, aquí en Tijuana, que hace funciones desde hace muchos años) o los seminarios de cultura mexicana, que existen por todo el país con su cineclub, todos son muy válidos y suman. Los cineclubes de abogados, contadores, etc., todos son válidos e importantes, porque se especializan en su disciplina y leen las películas, las interpretan desde sus enfoques y eso es bueno, pues no significa que nosotros tengamos mayor poder para analizar el cine. Por supuesto que no. Todo lo anterior suma y, mientras más haya de este tipo de ejercicios, considero que es mucho más fructífero.

Depende también del campo desde donde uno revise las metodologías para trabajar el análisis cinematográfico, por ejemplo, si se decide el camino más académico o si se hace desde una teoría del cine determinada, que también es un campo que cada vez se abre más, pero no impide que uno se pueda profesionalizar desde un punto de vista autodidacta.

Independientemente de la formación académica y de la lucha que hagamos, pienso que a nuestro país le falta muchísimo para que podamos entrar a formarnos en una universidad con una especialización o enfoque de análisis

cinematográfico, y esto no nos tocará a nosotros. Espero que el doctorado de la UAM en teoría y análisis cinematográficos tenga resultados importantes y que su impacto vaya más allá de la UAM Xochimilco.

ALIBER ESCOBAR: Regresando a la pregunta, porque se insiste en ella, quizá habría que pensarla de otra manera. Primero, si lo preguntas a nosotros que estamos dentro de las universidades, ¿qué podemos responderte? No quiero decir que no podamos contestar desde otro lugar, pero ya hay un sesgo. Nosotros tuvimos unas charlas con críticos de cine y vimos que hay una especie de oposición o disputa entre el análisis cinematográfico y la crítica de cine (no sé si está también dentro del imaginario que tú compartes). De alguna manera, esta disputa se da por la herencia de textos sobre cine, sobre todo, se lo adjudico al texto de Jacques Aumont y Michel Marie, sobre el análisis del film. En este libro hay varios apartados en los que se habla de la crítica como algo inferior. Esto me parece que es un prejuicio, pero desde aquí se puede responder a tu pregunta de si es suficiente con la cinefilia. Reconozco que muchos de los críticos que son cinéfilos no solo son cinéfilos, porque creo que esta gente que no tiene títulos, que no tiene grados ni estudios, tiene algo más que la cinefilia, es decir, la han trascendido a través del esfuerzo propio, de su propia sensibilidad, de su manera de abordar o de su carisma.

Hay una serie de cuestiones que se desarrollan en cada uno de los profesionales de la crítica cinematográfica que no tienen títulos de analistas o de teóricos otorgados por las instituciones educativas y académicas. No sé si la pregunta es tramposa porque, cuando se habla de la cinefilia, deberíamos definir primero qué es la cinefilia, pero como la sobrentendemos, creemos que es a quien le gusta mucho el cine y que, además, ve mucho cine; entonces, si el cinéfilo ve mucho cine, no le basta con hacerlo y, ahora, debe tener algo que traduzca eso que le gusta y que ve en palabras, pensamientos, formas de abordaje, transmisión, educación y enseñanza. Hay algo que los estudiantes valoran mucho y es la pasión que alguien tiene para transmitir sus propios objetos pulsionales. Entonces, la manera que tienes de transmitir eso es lo

que también muchos admiran y les inspira. Esto lo he escuchado de muchos estudiantes que aprecian a maestros de crítica en México y lo hacen, porque les cautiva la manera en que les hablan, cómo les cuentan la película, todo lo que les dice, lo que observan y cómo les enseñan. Sin embargo, eso no es solo cinefilia.

Para finalizar, si nos preguntas a nosotros que estamos trabajando en seminarios, que estamos haciendo un posgrado, obviamente diremos que no basta la cinefilia porque debes estudiar, hacer un posgrado, escribir un libro y otras actividades por el estilo. Sin embargo, si lo pensamos desde otro lugar, me parece que de todas formas no basta. Pensando en Jorge Ayala Blanco, creo que él no es solo cinéfilo.

TANIA RUIZ: Así es. Rafael Áviña es un ejemplo de alguien que se dedica a la crítica cinematográfica, que hace historia del cine y que, sin embargo, su base formativa, si no me equivoco, es en comunicación y efectúa una serie de cosas impresionantes. En esto coincidimos: para nosotros es muy obvio decirlo desde la academia porque tenemos que seguir los procesos, juntar los papeles y hacer una diversidad de cosas. Pero para la gente que está fuera, primero hay que ver si quieren y se interesan en tener una profesión relacionada con el cine, para ver si es posible. Pero sí admito que, para mí, no basta solo con la cinefilia. Hay que buscar vasos comunicantes con diferentes disciplinas que enriquezcan tu propia cinefilia y cambien la forma en que lees y ves las películas.

Shelley Winters (c/Pnewman) está en un cabaret y pide a un pianista
1970
1900

Sesiones en línea sobre **CINE Y ARCHIVO:**

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**5ta Sesión. La apertura de los archivos de cine
¿Práctica cotidiana o un asunto pendiente?**

Hugo Villa Smythe

Filmoteca de la UNAM



Pablo Martínez Zárte

Laboratorio Iberoamericano de Documental

Tania Ruiz Ojeda

Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales UDIR-UNAM



Modera: Virginia Rico **1 de septiembre 18:00h.**

facebooklive: Ojo Libre

ojolibrecine@gmail.com

ojo.librecine

443 119 8607



LA APERTURA DE LOS ARCHIVOS DE CINE. ¿PRÁCTICA COTIDIANA O UN ASUNTO PENDIENTE? // QUINTA SESIÓN

PARTICIPANTES: HUGO VILLA SMYTHE, PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE Y TANIA CELINA RUIZ OJEDA

1 DE SEPTIEMBRE DE 2020

VIRGINIA RICO: Me gustaría que empezáramos esta conversación identificando a los archivos cinematográficos desde una cuestión que pareciera ser elemental, pero que nos puede ayudar para problematizar la temática que hoy nos convoca, que es la de la apertura de los archivos fílmicos en nuestro país para delinear, a su vez, las características de un archivo cinematográfico a través de las siguientes preguntas: ¿un archivo dedicado al cine es diferente a otro tipo de archivos?, ¿han podido distinguir estructuras, intenciones, objetivos y alcances de archivos cinematográficos que lo diferencien de otro tipo de archivos? Y, si es así, ¿cuáles serían esas particularidades de los archivos cinematográficos?

HUGO VILLA SMYTHE: Creo que en donde está la diferencia, realmente, no es en los archivos. Nosotros somos como el cuarto trasero de los museos. En realidad, todos los museos tienen colecciones permanentes que mantienen guardadas. A mí me gustaba mucho pasar por la calle de Donceles, junto al Museo Nacional de Arte, y ver los sótanos en los que tenían las viejas colecciones guardadas, observar cómo esas colecciones entraban y salían de las salas de exhibición. Creo que, en ese sentido, tendríamos que pensarnos de esa manera. Claro que hay ciertas particularidades respecto al manejo técnico, la búsqueda de materiales o las implicaciones, incluso en términos de titularidad de propiedad respecto a los soportes físicos, y titularidad de propiedad respecto a las obras que están ahí contenidas, y todo esto reviste ciertas diferencias. A final de cuentas, el cine es como una gran obra donde se reúnen todos los derechos de autor y toda la propiedad intelectual en un solo producto, pero tendríamos que pensar mucho de esta manera. Es extraño porque el museo al que vamos a ver el cine son las salas cinematográficas

y lo vemos vivo, lo vemos mientras se está (re)produciendo prácticamente nuevo; o sea, cada vez que uno va a ver una nueva película a una sala cinematográfica, o que ahora vemos una nueva película a través de plataformas, en realidad lo que estamos presenciando es la develación de una obra frente a nosotros. Considero que eso es lo que nos debería guiar.

Hay una cosa que me hace pensar mucho en esta era digital, que es la sensación de una enorme frustración que da el saber que hay un acervo tan inmenso, de lo cual poco se puede poner a disposición de los grandes públicos, como en el caso de la Filmoteca de la UNAM, que quizá sea uno de los acervos mejor armados en este sentido, ya que tenemos disponibles una cantidad considerable de nuestras joyas del cine mexicano e internacional. Volviendo a mi ejemplo del MUNAL, de esos veinte Velasco que tienen en el museo, todos están disponibles para que casi todo el mundo los pueda ver y consultar. Esto es lo que buscamos con el cine en línea y que estamos reactivando con el Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos, pero cuando uno se da la media vuelta y ve la cantidad de obra que está ahí guardada a la cual no le podemos dar acceso, porque no podemos digitalizar a la velocidad necesaria, creo que esta es la gran frustración de hacia dónde caminan los acervos.

Hace unas semanas me invitaron al Instituto Francés de América Latina (IFAL), junto con el director de la Cineteca Nacional de Francia, representante del Comité Directivo del Centro Nacional de Cinematografía; le preguntaron si se debía obligar a las audiencias jóvenes a acercarse al cine, necesariamente en soporte fílmico, para que también oyeran el sonido detrás del proyector, a lo que él respondió: “No, de ninguna manera. No van a entender de ningún modo esa experiencia y lo que tenemos que hacer es presentarlas digitalmente, de la mejor manera posible para que puedan acercarse a ella”. A mí eso es lo que más me preocupa, pues de las muchísimas cosas que te dejan tranquilo de la tarea de la UNAM alrededor de esos archivos, la única que me deja de vez en cuando sin dormir es pensar que hay 450,000 rollos y 50,000 títulos, de los cuales yo pedí una lista de las 200 esenciales que

teníamos que rescatar a digital, pasara lo que pasara, a partir de un consenso con los expertos que tenemos ahí en casa. Después hicimos el ejercicio de cuánto tiempo nos llevaría, desde ir y revisar en el anaquel, en la bóveda, bajarlas al cuarto de estabilización de la bóveda, llevarlas al taller. Todo este trabajo nos llevaría más o menos seis años, si trabajábamos las 24 horas del día, durante los 365 días del año. Solo 200 títulos y tenemos más o menos 50,000 en la Filmoteca. Sé que, quienes están aquí en esta charla, tienen a lo mejor más títulos que ni siquiera llegaron a la Filmoteca, entonces esa es la parte que no te permite sentirte tranquilo.

TANIA RUIZ: Lo que Hugo comenta es muy importante: como usuarios, debemos entender el formato, ya que no es nada sencillo. No puedes solicitarlo simplemente. Si vas al AGN puedes solicitar un documento y revisarlo el mismo día. Eso es algo que no puede suceder en un archivo fílmico. Además, te encuentras con que hay formatos que no se pueden consultar porque corren el riesgo por el material de su soporte, como el nitrato, por ejemplo. Hacer revisión en mesa de nitrato es algo que no se puede hacer, así como no se pueden revisar rollos de negativos.

Por una parte, es la cuestión técnica y tecnológica: la fotografía permite trabajar documentos en papel. En el caso del cine no es así, ya que se parte de diferentes procesos de restauración muy complejos y que tienen que ver con el estado en el que ingresa la película para su resguardo y tratamiento. Muchas veces, esas piezas llegan como tabiques porque la película se encuentra completamente avinagrada. El vinagre es un tipo de hongo que funde la emulsión, y los procesos de restauración son largos, complejos y sumamente costosos; además de que existen muy pocos especialistas en restauración fílmica, eso es algo que no terminamos de entender. Hemos tenido una serie de discusiones a lo largo de estas sesiones. Por ejemplo, cuando hablábamos de la reapropiación, los participantes preguntaban: “¿Por qué no ponen todo en disposición digital?”. Hay una serie de cosas de las que estoy hablando que realmente son muy técnicas, pero complejas a corto plazo.

También está la otra parte en la que no coincido con el representante de la Cinemateca francesa, con la idea de que los jóvenes no entenderían su uso. Considero que sí, y para mí ha sido una experiencia muy agradable cuando a mis alumnos les llevo un proyector Super-8 mm, que es muy pequeño y sencillo. Lo echamos a andar y, por supuesto, lo primero que hacen es sacar sus celulares y digitalizar el momento. Lo graban, pero siento que esa emoción no se vincula con el encontrar el cine de primera mano. Esa emoción es como cuando vas al cine por primera vez.

El asunto con los archivos fílmicos es que no hay una distinción entre sus funciones: si somos centros de investigación; si somos entidades administrativas que funcionan básicamente como una biblioteca, etc. Entonces, esto impide también administrativamente que se crezca en diferentes sentidos. En el caso de la Cineteca Nacional, podemos ver que la mayoría de la gente piensa que es un conjunto de salas de cine, cuando su labor es mucho más relevante que solo proyectar películas. La preservación que se hace en ambos lugares es impresionante, pero se debe entender que, como archivo, se necesita una capacitación específica que sí debería existir para el usuario. Quienes los usamos, vamos a aprender con el transcurso de los años, pero es como ir a un archivo virreinal sin saber nada de paleografía, entonces te vas a encontrar con algo que no sabes ni cómo leer, ni cómo entender, ni cómo manejar físicamente. En el caso del archivo fílmico es igual: necesitamos saber leer los metadatos, entender los soportes, conocerlos y llevar información. Hay usuarios, cuya solicitud a los encargados de catalogación o del banco de imágenes es tan general como “imágenes sobre el México próspero”, por ejemplo. Es como si llegara al AGN y dijera: “Quiero revisar imágenes sobre niños o documentos sobre niños felices”. Entonces, sí nos falta trabajo. Personalmente insisto mucho y quizá esto pueda parecer molesto, pero es necesaria la profesionalización, tanto de los usuarios como de quienes están en los archivos. Ambos son procesos muy complejos porque, en el caso de los archivos de México, no existen programas específicos de archivística audiovisual. No hay dónde formarse. La gente se forma sobre la marcha, en talleres y de forma

autodidacta. No es que esto no funcione, lo que sucede es que se trata de un proceso que podrías tener en ocho años de carrera, pero tardas veinte años en completar todo ese conocimiento necesario. Y no estoy considerando, por ejemplo, temas de restauración, de química, ni de ninguna de esas cosas todavía más complejas.

Nos toca entender que los archivos de cine son entidades completamente diferentes y ahí replantearnos formas de trabajar desde la academia, la realización, la producción y, por supuesto, desde los archivos, para que la comunicación entre los usuarios y quienes están al frente de ellos sea una comunicación dinámica.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: Para complementar las dos intervenciones que me preceden y me parecen muy interesantes, acertadas y además abren caminos que nos podría tomar horas explorar, creo que, primero, eso que los archivos fílmicos tienen en común con cualquier otro archivo es una vocación pública, independientemente de los derechos de las películas individuales. Me parece muy interesante esta acotación o puntualización que hace Hugo, que el cine reúne un montón de derechos en una misma película que hacen muy complejo el manejo de esos materiales y su préstamo, su acceso y su apropiación eventual, pero sí tienen esta vocación pública como cualquier otro archivo, y eso no hay que dejarlo ir en estas conversaciones. Por otro lado, coincido que una de las particularidades de un archivo cinematográfico es el componente tecnológico que implica la evolución del cine a lo largo de cien años. Es decir, un archivo de cine como la Filмотeca de la UNAM tiene películas de muchos soportes distintos que requieren exigencias tecnológicas muy particulares para los miembros de la comunidad de ese archivo, y que mantienen al archivo y a las películas, pero también para sus usuarios.

En ese sentido, coincido que el componente tecnológico en un archivo fílmico es una de las características que le dan esa identidad y, por otro lado, esta primera pregunta me hace pensar en cómo el archivo fílmico se conecta con

otros lugares o sitios archivísticos. Es decir, hay películas que están en una filmoteca, pero también el archivo de cine no solo está en las películas, y eso es algo muy interesante. No dejemos de lado cuestiones directamente relacionadas con las películas y que la misma Filmoteca tiene sus fondos muy ricos en ello, como carteles o publicaciones asociadas a la misma producción; así como muchas cosas que no dependen de los equipos de producción y que sí nutren ese imaginario o ese universo del archivo, alrededor del cual se construyen las películas. Quizás una reflexión para seguir adelante: creo que estoy entre las dos visiones, como alguien que constantemente está acercando a la juventud a tecnologías análogas, testigo de esta apertura y de esta sorpresa que a veces es muy genuina y honesta ante una manifestación que no conoce, pero eso no implica tratar de regresar a esas tecnologías o construir una versión romántica de ellas. Esta apropiación y digitalización es muy interesante. Uno de los grandes retos que está viviendo el archivo fílmico, desde hace años, está relacionado con preguntas muy serias sobre la preservación y la conservación en cuanto a la tecnología ideal para hacerlo. Una de las preguntas a la que se está enfrentando la preservación de las películas es cómo se pueden preservar y hacia dónde es el mejor camino para seguir con esta tarea titánica, como menciona Hugo. Lo que implica preservar el patrimonio fílmico de un país de miles y decenas de miles de películas es tecnológica y humanamente imposible hacerlo y, entonces, esos retos habría que empezar a dimensionarlos también para saber a qué aventura nos estamos enfrentando.

VIRGINIA RICO: Lo que Pablo menciona es preámbulo de la siguiente pregunta, vinculada con este tema de la vocación pública de los archivos. Es cierto que las personas que los frecuentamos con fines específicos nos damos cuenta de ello, porque vamos a los archivos, generando una movilidad hacia los espacios para poder acceder a la información, a los documentos históricos y a los diversos materiales que tienen. Sin embargo, desde esta correspondencia y esta apertura de los archivos cinematográficos, es pertinente que pongamos sobre la mesa la articulación y vocación pública de los archivos cinematográficos desde el momento que estamos viviendo actualmente, porque podemos

llegar a una idea común de que este lapso de contingencia ha detonado algo necesario: dado que nosotros no podemos ir a los archivos, lo que ha sucedido es que las películas que están en los archivos, por ejemplo de la Filmoteca de la UNAM, de la Cineteca Nacional y, de otras procedencias, están yendo a las casas de las personas y eso es una fortuna que nos permite la tecnología en esta situación extraordinaria.

Pensando en estas reciprocidades potenciales, me gustaría que pudiéramos reflexionar sobre cómo podemos generar vínculos interarchivísticos, es decir, relaciones que sean más interactivas entre los usuarios y los archivos, con el fin no solo de darle vida a los documentos, sino potencializar el alcance de las películas, por un lado, pero también el alcance de los documentos históricos que comprenden la vida de las películas. Ya vimos que está la cuestión de que las películas están llegando a la casa de las personas y a los observadores, pero ¿qué otras alternativas podemos empezar a generar desde esta nueva relación entre los archivos y los usuarios, que no dependan del lugar de concentración ni de la movilización?

HUGO VILLA SMYTHE: Tenemos que armonizar el uso público de los acervos con los derechos de sus creadores y sus derechohabientes, porque también se debe tomar en cuenta que, de una buena parte del cine que tenemos resguardado, sus derechohabientes ya son personas fallecidas al menos hace cuarenta o cincuenta años. Esa armonización depende, por supuesto, del uso que le dé la ley. Los derechos se delimitan a partir de la ley. No podríamos nosotros actuar y decirle a alguien que use los archivos como quiera, y luego suponer que no existirán consecuencias al respecto.

Justo me llama la atención esta dicotomía entre el soporte y la experiencia que es el cine; ahí entramos a definir qué es. Si el cine es la diferencia de densidades que hay en la base sobre la que están fijadas, entonces sí, quien es dueño del soporte es dueño de la película. Sucede como con la lectura de un libro: en ese momento te apropias del libro y lo reinterpretas tú mismo,

construyendo con el resto de la imaginación que te permita quien lo haya escrito y con tu propia formación, completando la novela. El cine no es así. El cine en realidad es la percepción por los sentidos de una tercera persona (independientemente de que el emisor esté situado ahí), de una obra que tiene cualidades lumínicas y, en algunos casos, sonoras sincronizadas diegéticas o extradiegéticas; en realidad, la experiencia cinematográfica es esa.

Podría decir que, volviendo un poco a mi ejemplo de Velasco, *El puente de Metlac*, es imposible de recrear con el mismo soporte y la misma calidad técnica con la que lo pintó. Sin embargo, sí es posible que sea percibido por los sentidos a través de su reproducción en una estupenda fotografía o escanearlo con uno de estos escáneres láser masivos digitales. Lo podemos escanear y se podrá apreciar la composición, se podrá apreciar el claroscuro, el detalle que le ponía Velasco a cada una de las hojitas de los minihelcos que están ahí al fondo, junto al pequeño borrego que caminaba porque siempre había un ser vivo y algo de drama en el fondo; por supuesto lo podemos ver, pero el cine es imposible percibirlo de esta manera.

Sin embargo, por ejemplo, *El grito*, que recién restauramos hace un par de años para el 50 aniversario del movimiento estudiantil, no solamente no fue percibida por quienes formaban parte (por lo menos mi generación en las aulas de la universidad y de los cineclubes universitarios), nunca fue percibida como su creador la terminó, sino en condiciones mucho peores de las que se lograron en esa restauración. La versión más fiel de *El grito*, después de la copia compuesta que debe haber visto Leobardo López Aretche y Alfredo Joscowicz, junto a algunos de sus colegas y compañeros del CUEC en ese momento, es esa copia y después nunca existió esa película; entonces tiene algunas particularidades extrañas.

Pienso que también, una de las cosas que debemos plantearnos, es que el cine puede ser fuente de investigación para un montón de otras cosas, pero tendríamos que empezar a caminar hacia lo que está guardado en nuestros

acervos y considerar a quienes se acercan a investigar, no al usuario que ve el cine desde casa, no al usuario que ocasionalmente visita una película y se enamora del cine de archivo y se compra cuatro DVDs piratas en el metro y le empieza a gustar más el cine de Tin Tan; sino asumir que la experiencia cinematográfica es esa emisión de imágenes en movimiento que se perciben por los sentidos a lo largo de un tiempo específico.

Eso ha creado una especie de canon idiomático; un diccionario o tesoro, el cual se tiene que abreviar y transformar con el mundo con el que se está moviendo, precisamente con quienes están entre los 15 y los 25 años, que están en TikTok y están subiendo imágenes y toda clase de videos sin parar. Este es el mundo de esa misma emisión y el equivalente es como si quienes ya vivimos toda esta experiencia, desde que llegamos a las Grutas de Altamira hasta Velasco, volvieramos a empezar a pintar sin entender nada de eso. Creo que es un proceso muy importante en el que tendríamos que involucrarnos para ser acervos del canon idiomático de la imagen en movimiento y de esta nueva lengua que se está empezando a popularizar de una manera masiva en términos de producción, que es lo que no se había podido hacer antes de que llegaran los celulares. Solamente en términos de análisis creativos y narrativos, la cantidad de versiones del *medium shot* que hemos generado, subido y visto de nuestros colegas (de todos los millones de horas que hemos pasado los que estamos aquí frente a esto) nos podrían dar para pensar muchísimo en qué significa un *medium shot* y por qué se rueda cómo se rueda, y por qué son distintos los mil y un *shot* de Tarkovsky a los de Wells. Es una tarea titánica y seguramente será una tarea muy ingrata, pero por ahí va un poco mi argumento.

TANIA RUIZ: De inicio, habría que entender que un archivo fílmico no es necesariamente un lugar de proyección, y que la digitalización desde la archivística no se considera una forma de conservación, si no es parte de un proceso conjunto en el cual se ponen en acceso y difunden los materiales. Me parece que es complejo y que sí hay medios en los cuales los materiales y

las películas de archivo llegan a los públicos; los principales son los festivales de cine. Por ejemplo, Hugo nos puede hablar de la colaboración que tiene la Filmoteca de la UNAM con varios festivales de cine en México y en el extranjero, ya que se programan películas que se resguardan en sus bóvedas y que de otra forma no serían vistas.

Coincido completamente con Hugo, cuando se pregunta de quién estamos hablando cuando nos referimos al usuario de archivo: ¿alguien que va pasando y de repente dice: “Voy a buscar la película que cinefotografió Manuel Álvarez Bravo, *¿Cuánta será la oscuridad?*”, no creo, porque la gente realmente no conoce mucho del trabajo de Álvarez Bravo como cinefotógrafo al ser poco estudiado, y mucho menos quienes tienen acceso a esa información. ¿Cómo llegamos a esa información? A través de los libros, de las investigaciones y de las publicaciones; ahí encontramos muchos datos que nos acercan al archivo y, así, podemos ir al archivo y solicitar *¿Cuánta será la oscuridad?*, los fragmentos recuperados o la nota que salió en la prensa. Así es como nos acercamos a los materiales de archivo.

¿Quién nos llega a la mente cuando pensamos en el usuario de un archivo?, ¿cuáles son los distintos tipos de usuarios? No niego la vocación pública, pero pasa lo mismo en las bibliotecas, cuántas personas sabemos cuáles incunables hay, qué contienen, sobre qué tratan o si podemos o no acercarnos a ellos. Los archivos requieren que nosotros tengamos una serie de conocimientos previos a nuestra llegada y, lo demás, es lo que se hace desde los archivos como parte de la divulgación de sus materiales. Hugo hablaba sobre el museo virtual de aparatos, que es muy bello. Yo lo he usado en mis clases y así es como los jóvenes de 18 y 19 años ven qué es una linterna mágica, un zoótropo o un praxinoscopio, ya que regularmente sus relaciones se dan mediante otras películas. Por ejemplo, los zoótropos, siempre los relacionan con una película, específicamente la de *Anabel*, porque ahí aparece, y de esa manera empiezan a hacer relaciones. ¿A quién nos referimos cuando hablamos del público que asiste a un archivo?

En el caso de la Filmoteca, hay que decir que es un archivo, no es un lugar creado para la exhibición de materiales y, sin embargo, lo hace igual que la Cineteca Nacional o como muchos otros sitios de este tipo. Ahora, esto no quiere decir que la información no se comparta. Son procesos complicados porque, además, si algo no le interesa a los gobiernos del mundo son los archivos. Hemos visto tantos ejemplos, como lo sucedido en la Cinemateca Brasileña. No hay dinero para preservar archivos ni para contratar más personas; no hay dinero para hacer que los procesos sean más rápidos.

De repente, pareciera que desde el lado del usuario queremos sentarnos, abrir nuestra computadora, dar clic y ver una película que acaban de restaurar que se filmó en 1902, como lo que hace la Pathé, la British Pathé, la Gaumont, donde ustedes gratuitamente pueden entrar y ver los materiales. Pasa que tendríamos que entender la trascendencia histórica tanto de la Pathé como de la Gaumont, no solo como archivos, sino compañías que han existido desde los orígenes del cine y parte de su historia. Los usuarios debemos preguntarnos por qué queremos acercarnos al archivo y para qué. Para eso existen las salas del Centro Cultural Universitario de la UNAM; he visto proyecciones ahí de nitrato y la emoción de ver el nitrato proyectado en una sala de cine en una pantalla real es inexplicable. Tal vez son las formas de difusión que no están funcionando, para hacernos saber de la disponibilidad de los archivos, y ahí es donde se podría dar un giro para, decirle a la gente: “Estamos mostrando esto lo estamos mostrando en estos lugares”, y quizá llegar a provincia con convenios donde podamos mostrar películas y trabajar en el archivo, o que los estudiantes de otros estados se puedan acercar sin tener que ir a la Ciudad de México, porque ese es el otro gran asunto: la centralización de los materiales.

En otra sesión decían que, si quieres estudiar cuestiones sobre cine, solo está la Ciudad de México, y esto no es verdad. Hay quienes hemos hecho nuestro trabajo desde la provincia. Hay gente en todos los lugares, pero lo que sí es cierto, es que lleva mucho más tiempo y bastante dinero, porque implica trasladarse. Esos son los puntos donde se podrían hacer enlaces y entronques

con la Cineteca Nacional, con la Filmoteca de la UNAM y con diferentes archivos, para pensar cómo lograr que esa información que está ahí sea accesible en otros puntos del territorio nacional.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: Hay un tema aquí que me apasiona mucho, me refiero a la función de los archivos fílmicos y de cualquier fondo cinematográfico, incluso de los fondos pequeños familiares que tienen documentos de imágenes en movimiento. Es decir, películas que son almacenadas y guardadas de cierta manera y a las que se pueden acceder por distintas vías, pero ¿dónde está el cine o dónde se encuentra la memoria fílmica? Esto que plantea Hugo me parece interesante, porque abre el panorama sobre cómo estamos construyendo memoria fílmica a la par de la función oficial o establecida de los archivos. El ejemplo de Velasco me hace pensar en un ejemplo también personal. Hicimos una película que se llama *Tanta luz*, precisamente a partir de La Cañada de Metlac, en donde se reconstruye mediante puros paisajes una referencia visual a esta obra. Nunca se ve la pintura hasta el final y el asunto principal es dónde está la memoria de Velasco, es decir, también está en esa película y en los actos de apropiación de esas manifestaciones artísticas y culturales desde el oficio creativo, desde la profesión de cualquier artista, pero también de un espectador que recibe, consume, comparte y construye comunidad en torno a una manifestación concreta.

Ahora, como decía, una cosa es la función de los archivos, esa función pública, pero resulta muy indefinido en dónde se encuentra el horizonte público de esta memoria fílmica. Es algo que cruza, a su vez, un montón de niveles y entenderlo, o por lo menos enunciarlo, nos permite liberarnos de cierta carga de tener que preservar absolutamente todo, o tratar de entender que la memoria está en todos lados, no solamente en los objetos culturales resguardados en los archivos, en los museos, en los centros o incluso en las bibliotecas y los acervos personales, como el fondo que tiene Gregorio Rocha, que tenemos en Anarchivia con películas que vienen de todos lados, unas muy valiosas y otras no tanto. También es importante tener conocimiento de lo que

se preserva y lo que no. Una vez estábamos Gregorio y yo en un recorrido por el laboratorio de los Estudios Churubusco, donde se encontraban realizando haciendo espacio, destruyendo unas películas y unos tráileres que no querían guardar. Ante esto, Gregorio les solicitó que no destruyeran ese patrimonio fílmico, mientras agarraba, casi aleatoriamente del piso, una película que era una copia de *Los magueyes* de Rubén Gámez y la iban a destruir. Entonces, es una cosa que de verdad sucede cotidianamente, se desechan.

Por otro lado, la localización y las buenas prácticas de los archivos no son exclusivas de los archivos, como bien decía Tania. La preservación de la memoria es una práctica colectiva que trasciende la función del archivo y nos involucra a todos como miembros de una comunidad y como ciudadanos. La práctica artística o cualquier producción, en términos más formales, tiene una injerencia directa en los horizontes del archivo. Todas las manifestaciones artísticas se insertan en el horizonte del archivo y amplían también dichos horizontes.

VIRGINIA RICO: Pensando en cuál es el lugar del archivo, por un lado, como institución o espacio para resguardar, preservar y mantener viva una memoria cinematográfica de toda una sociedad o de un grupo social concreto y, por otro lado, pensando cómo podemos equilibrar el lugar y el papel de los usuarios, me apropio de lo mencionado respecto a los intermediarios, porque a veces el archivo en sí es un intermediario entre el cine y la sociedad. Pensando en este como proyecto de preservación y de resguardo de los materiales fílmicos, así como lo mencionaba Tania cuando comentaba que debía haber publicaciones o investigadores que acerquen a la sociedad a estos materiales, y es un tema que complejiza el lugar del archivo en una dinámica social amplia y abierta, ¿es el archivo el intermediario entre la experiencia cinematográfica, ya sea una obra, documentos históricos o procesos más complejos (como la restauración de una película, por ejemplo, *El automóvil gris*) y entre su complemento, que son los públicos-usuarios?, ¿cuál es el lugar de un archivo cinematográfico, socialmente hablando?

HUGO VILLA SMYTHE: Pienso que su lugar sí es el de ser un intermediario. Lo que pasa es que la velocidad y la disponibilidad de esa intermediación puede cambiar mucho, dependiendo de qué capacidad tecnológica se tenga e, incluso, qué capacidad humana se tenga para hacerlo. Las bibliotecas y los museos siempre intermediamos entre el conocimiento que se guarda y el conocimiento que se pone a disposición. Creo que tiene que haber diferentes niveles y serle fiel, en la medida de lo posible, a la naturaleza de la obra de arte o soporte que custodiamos. Los museos europeos, por ejemplo, que tienen toda clase de maravillas históricas guardadas, en realidad eran obras que se hacían para los despachos de los príncipes, los reyes y los duques, y creo que han sido muy generosos, ya que no tendrían ningún sentido de existir, ni las obras o los museos, si no hubieran llegado a las grandes masas que ahora los visitamos. En ese sentido, el cine también tiene una naturaleza extraña.

El cine es la primera forma de arte que acomete en grandes instalaciones industriales su producción y que la reproduce dentro de ese mismo modelo industrial. Después, si creías que obtendrías dinero, podías hablar a Pathé o, en su momento, buscar a los Estudios Churubusco, a CLASA o a donde tuvieran tus negativos y pedirles que te enviaran 1,500 copias, pagarlas, llevártelas y ver si sacabas algo de dinero. Eso es algo que Rubens nunca pudo hacer o el mismo Velasco, a pesar de que terminó su vida vendiendo postales, casi de manera industrial; el pobre hombre abandonado y olvidado. Fue un tipo que tuvo que haber recibido un tratamiento de gran artista.

Entonces, ¿cómo le somos leales a ese medio? Difundiéndolo lo más que podamos. Habrá quienes lleguen hasta la fuente del archivo y se enteren que esto viene de una fábrica y de un avance tecnológico después del daguerrotipo; de cómo se pelearon por las patentes de las perforaciones, pero en realidad, lo que tendrán es una magnífica experiencia emotiva y narrativa. Para eso nació el cine y no seremos leales si no lo presentamos de esa manera. Entonces, por ahí va también el tema, y sí, sí seremos mediadores de los

acervos porque, como bien decía Tania, no puedes dejar que entre una persona que no sabe cómo manejar el material de nitrato o incluso fotografías y revistas que están guardadas en la Filmoteca que son de 1900, las cuales, si no las sabes abrir, se deshacen en las manos.

TANIA RUIZ: La discusión tiene que ir un poco más atrás y pensar entonces sobre cuál es la función del archivo o las múltiples funciones del archivo, así como hacia dónde se dirigen los mayores esfuerzos, tanto humanos como económicos. Cuando se consulta un archivo sin nada de información, es difícil encontrar algo porque no hay puntos de referencia. Por ejemplo, con los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la maestría en cine documental, esto nos sucedió. Nunca habían ido al AGN y, para poder consultar, tuvimos que llevar a cabo una serie de procesos. Primero, debían saber qué es lo que iban a buscar. Una de las estudiantes decía: “Minería en 1970”, ¿en dónde?, ¿más o menos dentro de 1970 o en qué año? Por ello, se tiene que hacer una investigación antes de llegar a un archivo, porque si esto lo platicas con cualquier archivista, te dirá que cuando llega alguien sin ningún conocimiento previo y está esperando que el o la archivista resuelva su problema, entregándole toda la información que necesita, se generará un conflicto porque ese no es su papel. Aquí, el usuario está omitiendo su propia responsabilidad de saber qué va a buscar, o qué tanto se prepara antes de ir a un archivo. Si se acude sin ninguna información, llegando y esperando una grata sorpresa, posiblemente te sorprendas encontrando cosas inimaginables, pero esas posibilidades se reducen minuscilmente si no se lleva información previa.

Por otra parte, en cuanto a ser mediador, los documentos no pueden quedar ocultos y resguardados, esperando que nadie los toque para que no se desintegren, pero como Hugo lo volvió a comentar, hay una serie de procedimientos para acercarse a los documentos. Tal vez la más sencilla en el archivo fílmico sea la digitalización y que proyecten lo conocido como copias de trabajo. El problema es que las copias de trabajo regularmente son de mala

calidad y, de pronto, hay cosas que de verdad no se pueden ver porque está fuera de foco, los colores están por ningún lado, está desfasado y entonces se ve al personaje caminando hasta la cintura y arriba sus pies pasando sobre él. Hay una cantidad de cosas que tienen que ver también con la obsolescencia tecnológica. ¿Qué pasó con toda la emoción por la digitalización en el mundo? La gente dejó de producir moviolas, se dejó de producir formato analógico de 35 mm. ¿Para qué queríamos moviolas?, ¿para qué se querían editoras? Todos los archivos empezaron a entrar en crisis consiguiendo precisamente esos materiales, porque cómo reparar una moviola de los años 60 si ya nadie hace esas piezas.

Por otro lado, parecería que lo más fácil es digitalizar y colgar en una página de internet. Yo les invitaría a que vayan a lo que se puede consultar con el acceso libre, como la página de la Filmoteca de la UNAM o la Cineteca Nacional, que tienen su canal de YouTube. Y, de todos modos, ¿cuántas personas se han acercado y lo han revisado?, ¿existe realmente ese público voraz, ávido de ver esos materiales? Pienso que no y ese es el gran reto: generar esos públicos que vayan al Festival de Cine de Morelia, no a la alfombra roja, sino a ver el maravilloso material que ahí se presenta, películas de archivo que se muestran cada año y que son las funciones que no se llenan. Entonces, ¿defendemos a un público que realmente existe, hablando de un público masivo? Ese es el gran trabajo, tanto de los archivos como de la academia y los realizadores. Es decir, tenemos que hacer que ese público realmente esté ávido e interesado en ver esos materiales, porque el archivo histórico a veces es de un desfile de 1938 que dura veinte minutos, donde lo único que ves son personas pasar. Siendo realistas, hablamos de archivo y hablamos de *Los olvidados*, *Río Escondido*, pero en lo que pensamos no es en el archivo que tiene señoras paseando o las decenas de desfiles militares con carrozas, los juegos o las fiestas cívicas y religiosas. ¿De qué archivo estamos hablando, de los grandes súper *hits* o de la historia que ahí se resguarda? No es tan fácil hablar de un solo archivo, de un público o de un usuario en particular.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: Coincido con Tania, con la apreciación y también que es complejo a veces abordarlo. Me gusta una noción que he estado trabajando en los últimos años, la del archivo como acontecimiento. Esto sugiere que todo archivo es un espacio de posibilidad. En esta intermediación, en realidad no hay muchas cosas definidas, por lo tanto, hay bastante espacio para la invención y para la imaginación a partir de la rearquitectura de estos documentos. Podemos entender que el archivo tiene documentos y arquitecturas que organizan esos documentos, pero las arquitecturas no son definitivas; cualquier usuario puede acercarse y recatalogar ese material que está consultando y armar sus propias arquitecturas y universos. De alguna manera, esto es otro mapa posible del mundo y es lo que me entusiasma del trabajo con el archivo.

Esta noción de intermediario como posibilidad, de intermediario también como un proceso de apertura, fue muy clara en la película *El monopolio de la memoria* donde, de entrada, la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana recibe un fondo vastísimo de fotografías de *El Heraldo de México*, que abarcan desde 1965 hasta el 2005, entre las cuales estaba este fondo de 1968. Como venían los cincuenta años de la Matanza de Tlatelolco, las recibieron meses antes de que empezara el 2018 y empezaron a ubicarlas, a digitalizarlas (que es lo que comentaba Hugo al principio) y a ponerlas en acceso a cualquier persona en su sitio web, particularmente a nosotros en el Laboratorio Iberoamericano de Documental para poder hacer una película. Esa intermediación que hizo la Universidad de recibir, catalogar y digitalizar, para que después nosotros pudiéramos hacer una película, fue capital para la existencia de dicha película. Si el personal de la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero no hubiera efectuado ese trabajo, nunca hubiéramos podido hacer *El monopolio de la memoria*. En ese sentido, es muy claro cómo el trabajo del archivista puede abrir posibilidades para otras lecturas del archivo y para contarnos otras historias con esos archivos.

Aquí entra una discusión que ha estado presente en las conversaciones de Cine y Archivo de Ojo Libre, sobre el camino de la reapropiación como una

de las vías para construir comunicación con el archivo y también para expandir sus horizontes. Me agrada mucho esta línea porque nos hace pensar en el archivo no como una colección de estantes o de latas acumulando polvo, sino de documentos que están esperando la intervención de una sensibilidad y de una inteligencia. Creo que, sin esa consulta, que es la primera forma de intervenir, no cobra vida el archivo. El archivo está muerto, pasmado, congelado y la única manera de ponerlo en movimiento es con su intervención y me parece que ese gesto, además, es político, porque es un gesto de participación activa en el relato histórico. Cada vez que nos acercamos a un archivo y nos apropiamos de los documentos que lo configuran, recatalogando y construyendo nuestra propia arquitectura con ese universo documental, estamos siendo partícipes activos de la construcción del relato histórico, y eso nos está dando poder sobre cómo significamos la experiencia histórica, cómo significamos la construcción comunitaria y qué horizontes de futuro podemos construir a partir de eso que ya se ha realizado. Este es un potencial increíble.

Entonces, en esta función de intermediación de los archivos, hay también un regalo para todos nosotros de convertirnos en esos agentes del futuro, agentes de posibilidad. Me parece que es una de las potencias más nobles y hermosas, pero también peligrosas, por supuesto, porque los fines de esa imaginación no están definidos. Uno puede tener ganas de construir un futuro más justo, pero hay quien no necesariamente piensa igual. Esto ha sucedido a lo largo de la historia: se controlan los archivos para impedir que se pueda significar la experiencia histórica desde ciertos lugares con el fin de censurar momentos históricos; para que esos momentos históricos no sean visibles y entonces haya crisis, haya facilidad para la opresión. Me parece que, a lo que me refería al inicio acerca de la vocación pública va en ese sentido. Estas ganas de abrirse y también de no controlar si, al final de cuentas alguien construye lecturas perversas del relato, también es parte de lo que nos constituye como humanos.

VIRGINIA RICO: Como mencionan, estos usos potenciales del archivo lo convierten en un concepto abierto en el que cabe tanto la creación como el cuestionamiento, la transformación y la reinención de la información que conforma en gran medida esta idea del archivo. En lo personal, hay algo que me preocupa, relacionado con algo que Tania mencionó cuando hizo referencia a que las películas de archivo no tienen los públicos masivos, y no sé si sea del todo justo meter al material de archivo, en este caso a las obras cinematográficas, en una concepción convencional del cine. Esto es como querer ajustarlo a la idea de que estas películas, que son las grandes películas para nosotros porque son tesoros cinematográficos que dan cuenta de nuestra memoria fílmica y de una suerte de evolución tecnológica y exploración narrativa, sean vistas de la misma manera en que una película es vista en su estreno dentro de una sala comercial, o como película inaugural de algún festival o evento especial. Por eso, desde este tenor, pregunto lo siguiente: ¿usamos los mismos parámetros cuando hacemos referencia al cine “de archivo”, que cuando hablamos de un “cine actual”?

TANIA RUIZ: Eso es parte precisamente de por qué no hay suficiente público para cine de archivo. Se piensa que la reapropiación es el gran salvador de todo. Primero la digitalización y luego la reapropiación. Digitalizas, lo pones en acceso, entonces todos pueden ir y hacer su versión de la película del suceso histórico, pero tampoco es así. El asunto es que no hemos encontrado la forma de hacer que estos materiales sean interesantes, incluso para gente que los podría utilizar dentro de sus propios discursos laborales, como es el caso de los profesores. Estaba viendo por la mañana, en la televisión, el programa educativo *Aprende en casa* y comenzó una animación en *stop motion* del cuento de Julio Cortázar “La noche boca arriba”. Me pareció maravilloso ver eso en el programa de sexto de primaria de televisión pública. Lo que sucede es que no estamos utilizando los recursos. No soy realizadora ni creadora, soy historiadora y, en lo que hago, utilizo mis recursos y hago lo que puedo con ellos, pero no estoy logrando que lleguen más allá de la gente que está interesada en el archivo fílmico.

¿Cómo accedes a nuevas personas para atraerlos al archivo? En mi caso es a través de las clases y de los eventos académicos. ¿Cómo lo hacen los realizadores? Me pregunto, sobre todo en cuestiones de cine experimental, si realmente el cine experimental te lleva al archivo fílmico. Puedo entender que en la película de Pablo sí, porque es un hecho histórico que más curiosidad da en la historia de México, el 68. Pero, el otro día, por ejemplo, cuando veíamos los materiales de Michael Ramos y de Ezequiel Reyes, observamos partes tan experimentales que hacen preguntarnos cómo pueden llevarte al archivo. Es otro tipo de lenguaje, que no es mejor ni peor, pero es otro tipo de lenguaje y son otros caminos. Entonces, ¿cómo logramos esa interconexión entre un público el cual no está ávido por meterse a un archivo, para que tenga esa curiosidad de hacerlo? Hemos visto casos maravillosos de cómo la gente encuentra parte de su propia identidad en materiales que se están mostrando, pero no pasa de ahí. Esas personas no se van a meter al archivo porque tampoco es su primera intención ni es lo que más les interesa en la vida.

Los archivos, en general, están para las personas que quieren trabajar sobre cosas específicas y son riquísimos en ese sentido, pero un archivo cinematográfico no es lo mismo que una cineteca. Puedo apostar que, si hacemos una exhibición en medio de una plaza pública con cine de archivo histórico, va a haber muchos que la irán a ver, les encantará y se van a interesar, pero no por eso al siguiente día irán al archivo a buscar los materiales. Estoy hablando de que la curiosidad tiene que ir más allá de la exhibición. Pero el lenguaje es mucho más complejo en ese sentido. La exhibición ayuda, pero no es la solución; la digitalización ayuda, pero no es la solución. La solución es mucho más compleja y tiene muchas más aristas que solo enfocarnos en la reapropiación o en la digitalización. Es todo junto a la vez y no hay una fórmula perfecta para intentar que todo salga bien.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: También hay un componente muy importante: la educación. Desde cómo educamos, cómo entendemos la historia, cómo se enseña la historia y el acercamiento a esta desde la primaria hasta la profe-

sión, y ahí quizás ya podríamos empezar a trabajar y sembrar semillas. De igual forma coincido: al final de cuentas, un archivo fílmico (como las bóvedas de los museos) son espacios especializados, independientemente de que a todo el mundo le pueda interesar la Época de Oro del cine mexicano, pues el resguardo de esos documentos fílmicos es un trabajo para los especialistas. No es para que cualquier persona vaya a ellos. Coincido con que hay muchos lenguajes crípticos. El corto que mencioné sobre Velasco es una película que considero experimental, pero es una película que estuvo en *loop* durante tres semanas en el Museo Nacional de Arte; eso fue mucho tiempo. Lo que esa película de paisaje de Velasco me confirmó es que sí se puede hacer cine experimental y puede generar interés, pero hay otros lenguajes que son muy crípticos y, a veces, habría que encontrar cómo le entramos.

Regreso a la analogía de la comida. Si todos los días como hamburguesas o comida congelada frita, comerme una ensalada me costará mucho trabajo; ya después, con el tiempo, puedo tomarle sabor. Pero también hay otras cosas que en sí mismas son difíciles. Esto me regresa a la educación y a la apertura de los archivos. La apertura de los archivos puede existir, pero también va de la mano de una cultura del archivo, es decir, que uno se acerque a estos archivos y pueda ponerlos en relación con un montón de cosas. La apertura no basta.

TANIA RUIZ: Hay quienes preguntan sobre la parte de la educación, el acceso a los materiales. Pueden ir a Cine en línea de la Filmoteca de la UNAM; está, por ejemplo, la serie de los Lustrados de la historia de México; constituyen un libro audiovisual bellísimo. La Cineteca Nacional está subiendo muchos materiales para los profesores de historia y eso es un gozo, porque hay materiales brillantes e interesantes que ponen en acceso abierto. Sí hay forma de llegar a ellos, el problema es el proceso de acceso y saber qué es lo que buscamos.

Yo investigué, por ejemplo, el cardenismo y el cine durante ocho años, y la primera vez que fui a la Filmoteca sabía que se habían filmado 12 documentales; tenía una noción gracias a la investigación. Revisé cerca de sesenta latas

en un periodo de dos años. No están digitalizadas porque no se pide que lo hagan, ya que no es un tema popular. Los archivos tienen que priorizar qué materiales se rescatan. Es imposible salvar todo, es imposible digitalizar todo. Por otro lado, hay materiales que son de muy fácil acceso, como el caso de la Ciudad de México en donde está la Videoteca Carlos Monsiváis de la Cineteca Nacional, la cual tiene un sistema maravilloso donde el material se busca y se encuentra como si estuvieras hojeando una revista. Es de libre acceso, lo único que tienes que hacer es registrarte, pero de nuevo, los usuarios también tenemos una responsabilidad: ¿dónde está nuestro trabajo, donde está nuestra propia idea de preservación?

VIRGINIA RICO: Me agrada que en estas sesiones sobre cine y archivo siempre surgen más preguntas que respuestas. Me parece algo positivo, ya que se trata de problematizar juntos estos temas que nos competen no solamente a los investigadores, sino a la sociedad en general: a los cinéfilos, a las personas que nos dedicamos a la realización, a la gestión o a la exhibición de cine. Quedan asuntos pendientes de abordar, como la forma en que podemos acercar los materiales de archivo a través de una programación con enfoque histórico, al ser algo que intentamos hacer con las Funciones Trashumantes de *El monopolio de la memoria*, un tema que está pendiente y es necesario comprender.

ITZMALIN BENÍTEZ: Me gustaría hacer dos preguntas. La primera es sobre los aparatos cinematográficos, en especial sobre los proyectores antiguos: quiero saber si existe alguna institución, universidad o persona que se dedique a conservarlos y preservarlos; también me interesa saber su opinión acerca de la importancia de la preservación de estos aparatos. La segunda pregunta es si hay algunos fondos concursables, algunos fondos públicos que ayuden a la labor del archivo, o si simplemente son las instituciones las que ponen directamente a algún encargado de esto.

TANIA RUIZ: Puedo decir que sí. Tanto la Filmoteca de la UNAM como la Cineteca Nacional tienen una colección grande de tecnología relacionada

con el cine; además, es curioso porque están íntimamente relacionadas. Hay cosas que tal vez históricamente no consideramos tan interesantes como una linterna mágica, pero si no la tenemos, no podemos ver el material. Pasa mucho con los casetes. Los casetes son la maldición de los archivos porque, si bien hay formatos como el betacam que sí se consiguen, existen casos en que los archivos tienen cincuenta casetes y no saben si sirven o si se magnetizaron porque no hay forma de reproducirlos. Entonces, la preservación del aparato también es importante para poder preservar el material pues sin este, no se podría ver.

Si buscan en el AGN, encontrarán un inventario con cerca de 900 registros de patente, solo en las primeras dos décadas del siglo XX. Pero muchos aparatos nunca se hicieron. No hay un lugar en específico para que podamos ver esos aparatos. La Filmoteca tiene un pequeño museo en la planta baja, donde se pueden ver. Muchos no saben que ese museo existe. La Cineteca Nacional ha hecho grandes exhibiciones; la última fue la de Gaumont, donde pudimos ver cinematógrafos bellísimos de principio de siglo.

Hace falta acercarnos a esos aparatos maravillosos, lo cual sí se hace en otros países. Por ejemplo, España tiene un museo increíble en Badalona, de un coleccionista que era trashumante y tiene todos los aparatos del mundo, incluso una cámara que perteneció a Méliès; es un museo extraordinario. En México no hay un museo del cine; hay cinetecas y espacios donde se pueden ver estos instrumentos, pero un “Museo del cine” como tal, no lo tenemos. ¿Por qué? Habría que preguntárselo a quienes aportan dinero para eso.

La Filmoteca tiene el proyecto “Memoria del mundo” con la colección de la Revolución mexicana. Es un programa que pertenece a la UNESCO, donde se destinan fondos para la preservación de ciertos materiales que se consideran relevantes para la historia de la humanidad. Hay algunos fondos específicos y hay que ser parte de la academia. Se puede aplicar a concursos del FONCA y esperar tener suerte, pero un fondo directo que dé exclusivamente para archi-

vística o, por ejemplo, la creación de un museo del cine no sucede en México. Habría que incluir que este año se lanzó por primera vez la convocatoria para la creación de acervos fílmicos por parte del Instituto Mexicano de Cinematografía.

VIRGINIA RICO: Ibermedia tiene un proyecto para la consolidación de archivos, en este caso fílmicos, pero tienen que ser archivos que estén legalmente constituidos, no para iniciativas que vayan emergiendo. También hubo una iniciativa para un museo del cine mexicano que tiene aproximadamente 15 años, pero no se ha consolidado. Esto da cuenta de que sí hay iniciativas en México, pero por diversas razones quedan bloqueadas por las administraciones en turno, porque no son consideradas como importantes, culturalmente hablando. Aún nos queda mucho trabajo por hacer en dos niveles complementarios, el ciudadano y el institucional, ya que, ante el poco interés gubernamental, las iniciativas ciudadanas para la creación de archivos deben aumentar y ser más insistentes desde lo que se hace en los distintos estados del país.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: Gregorio tiene una colección inmensa de aparatos, cámaras y proyectores, paralela a la de películas, que ha ido resguardando desde que nos constituimos como Anarchivia A. C. varios años atrás, precisamente para crear un museo. El espacio que tenemos en los Estudios Churubusco está organizado de esa manera. Por supuesto que no va mucha gente, pero a veces sí. Estamos relocalizando todo y justo empezamos cuando llegó la pandemia, pero estamos buscando eso, con la misma intención y también siendo sensibles al tema de que es algo necesario porque no existe en México. Incluso, tenemos una linterna mágica y Gregorio hace todo un espectáculo de linternista, entonces es algo que se busca recuperar. Algo interesante en el otro sentido, desde la creación experimental, por ejemplo, es que muchos de nosotros, los que hacemos cine experimental, trabajamos con esas tecnologías “obsoletas” y estamos tratando de recuperarlas, entonces hay tres o cuatro personas en México que son las únicas portadoras de esos saberes y nosotros estamos tratando de recuperarlos.

Hay personas más jóvenes que están aprendiendo a reparar y a acercarse a la preservación de estas tecnologías. Es algo que se tendrá que hacer porque, si esas personas dejan de estar aquí y no se aprenden esos oficios, nadie podrá arreglar los aparatos que no solo son piezas de museo para nosotros, sino herramientas de trabajo. Ahí está Anarchivia, me pueden contactar por Instagram; estoy como @pablosforo; también están mis datos para mi sitio web. Los invitamos a que visiten Anarchivia, incluso, se puede hacer por cita.

VIRGINIA RICO: Isabel Wschebor comentó, una vez en Facebook Live que, desde el Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Universidad de la República, en Uruguay, hicieron un club de reparadores de aparatos cinematográficos, lo que parece una iniciativa necesaria para replicar en México en un futuro próximo.

CARMEN DEL PILAR ORTEGA VARELA: El archivo no es un intermediario, es un elemento necesario para acceder a la memoria y tiene una gran vocación social y diversas funciones, no solo conservar. Asimismo, los usuarios no son necesariamente investigadores, sino que la sociedad los requiere para encontrar respuestas y soluciones a problemáticas de asuntos comunes y a investigaciones, pero se requiere un tratamiento archivístico especializado para mantener y acceder a la memoria, no solo para la consulta sino para difundir, preservar y salvaguardar la memoria o el patrimonio documental fílmico.

DAVID ESCALANTE: ¿Cuáles son los métodos más diplomáticos y recomendables para aproximarnos a los archivos para la construcción de otros textos audiovisuales? Como ejemplo, está lo sugerido por Tania. Si alguien, de alguna región de México que no es la ciudad, decide construir un relato audiovisual y tiene que acercarse a ustedes (los archivos), ¿cuáles son esos modos de aproximarse?

TANIA RUIZ: Al principio, son los oficiales: investigar el archivo, mandar un correo donde presentas tu proyecto, la idea que tienes y esperar a que te

respondan. El problema es que luego hay archivos donde no te responden en seis meses, entonces tienes que ser muy insistente, primero, para que te den acceso a las bases de datos y luego para que te den acceso a los materiales. La Cineteca Nacional, por ejemplo, sí estuvo cerrada mucho tiempo en cuanto a la disposición de sus colecciones y para acercarse a ver los materiales, pero eso cambió con la llegada de Paula Astorga como directora. A partir de ahí, fue maravilloso, porque es un archivo que se puede consultar. Durante décadas, desde su creación, no había servido como un archivo consultable.

También es importante armar un proyecto, explicarlo por escrito, decir qué estás haciendo, para qué y, sobre todo, investigar qué quieres, qué es lo que necesitas, qué imágenes quieres buscar. “Atardecer en la playa” no sirve. Definir que quieres un “atardecer en la Playa Zipolite en 1958” porque entonces ya te puedes acercar. Siempre hay que tener una idea muy clara de lo que estamos buscando porque, si no, es como buscar en un océano.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: Hay una necesidad de distribuir los archivos, descentralizarlos y crear otras posibilidades para ellos. Coincido en esta insistencia de Tania, de los usuarios y la educación porque, por ejemplo, sigue vigente todo un movimiento en torno a las modificaciones a la Ley de derechos de autor y la Ley del Código Penal en relación con el uso de los materiales y la propiedad intelectual, que tiene eco en ciertos círculos, pero que no tiene un eco generalizado en la ciudadanía, aunque nos afecte a todos directamente. Me parece que hay un desconocimiento que surge de distintos orígenes, y la descentralización de los archivos podría ser una de las tantas vías necesarias para poder construir una cultura de preservación y de la reinención de la memoria, dado que ya no podemos trabajar con esta idea anquilosada y estática de que los archivos y la preservación de la memoria son esos documentos que nadie puede tocar más que las y los especialistas.

Al final, estos documentos nos pertenecen a todos (entre comillas por supuesto), pero son parte importante de nuestra construcción de identidad

como miembros de una sociedad. En ese sentido, todos tenemos una responsabilidad en su preservación y en su resignificación. Tampoco tenemos que esperar a que alguien nos diga qué significa o por qué es importante un documento. Por ejemplo, para mí, la película de mi abuela tiene el mismo valor que *Los olvidados*. Digo para mí y no en el nivel cultural de un país, pero sí podemos atribuirles un sentido o un significado a los documentos del archivo y tenemos una responsabilidad de hacerlo. Nos corresponde y valdrá la pena hacer la transición para analizar qué está pasando con los nuevos archivos o la nueva conformación de los archivos públicos que son las redes sociales, con otros soportes que además, pertenecen a empresas privadas que tienen intereses muy concretos. Se está reconfigurando el sistema de poder en torno a la memoria pública y la memoria audiovisual. Esto genera preguntas interesantes sobre el futuro del archivo como sitio de encuentro público.

VIRGINIA RICO: Esto también nos habla de una lucha de poderes llevada a un plano virtual. Lo que sucedió por ejemplo con nuestra experiencia, de que las sesiones anteriores YouTube las censuró porque mostramos videos que contenían música que no podíamos utilizar, por lo que los videos previos fueron bajados de la plataforma. Nosotras abogamos por el uso cultural y sin fines de lucro, pero no aceptaron nuestra réplica. No es inaudito que esto pase, pero lo que sí resulta injusto es que, aunque seamos nosotros quienes creamos los contenidos, las vistas y obviamente las ganancias económicas, YouTube ponga restricciones absurdas como estas. En cuanto a las redes sociales y el internet, estas grandes franquicias, estas grandes empresas de lo “intangible”, de lo que encontramos en línea, sí lucra con nuestra información, con los contenidos que generamos en la cotidianidad. Lucran con nuestras nuevas formas de crear archivo, entonces, ¿cómo podemos responder a eso?

TANIA RUIZ: Algo que me preocupa, todavía más allá de eso, es la reconstrucción histórica que nos marca el algoritmo. Yo los invito (todos aquí seguramente tenemos Facebook) a que vayan a su historia, revísenla de inicio a fin. Facebook ya eligió lo importante que debemos recordar, cuál fue nuestra

foto con más *likes*. Facebook nos cuenta una versión de nuestra propia historia y nuestro transcurrir en ella a partir de su algoritmo, así como nos muestra la historia de México, la historia de América Latina, la historia del mundo o la historia de una pandemia. Ya no somos los historiadores o los académicos quienes estamos definiendo la narrativa histórica; se está definiendo a partir de un algoritmo programado que, en 30 años, a lo mejor ya no tendrá un archivo físico, sino que va a abrir el Facebook de Virginia Rico para ver qué estaba haciendo y va a aparecer lo que quiere que se vea sobre esta persona. La construcción histórica ya no está en nuestras manos, por eso es importante el archivo y saber usarlo, así como pensar qué estamos haciendo y si lo digital es “la gran salvación”. El problema es que ese acceso tan abierto hace que cualquier persona entre y modifique la historia de vida de otra persona.

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE: El hecho de que Facebook lucre con nosotros y que también construya un relato de nuestra propia historia es voluntariamente aceptado al momento que le damos “acepto” a los términos y condiciones. “Acepto que uses mis fotos para que la gente lucre, que hagas tus comerciales o que capitalices con mi actividad para tener indicadores y luego los vendas a bases de datos, a marcas”. Es el contrato que yo estoy firmando o que, por ignorancia, lo estoy asumiendo, que me parece es comparable con el tipo de contratos que tenemos con el archivo en general y con la memoria colectiva. ¿Qué tanto conocemos esos contratos?, ¿qué tanto podemos nosotros responsabilizarnos por lo que nos compete?, ¿qué tanto por ignorancia y qué tanto sabemos los riesgos?

Por otro lado, es bueno pensar que, en el universo, sobre todo el del internet y la tecnología digital, hay un horizonte inmenso más allá de las cinco plataformas en las que pasamos la mayor parte de nuestro tiempo, que nos pueden brindar alternativas. Así como Facebook, también hay un espacio como el Internet Archive, que desde hace décadas se ha dedicado a construir un acervo público de diversa índole, de todos lados del mundo, con documentos

que tienen orígenes materiales e históricos muy diversos. Existen estos dos lados. Hay una apropiación crítica de la tecnología muy indispensable para poder cuestionar esos relatos. Como comenta Tania, es grave; no solo es la secuencia o la importancia de ciertas imágenes y su cronología, simplemente es el espacio al que recurrimos para confirmar nuestra identidad e imagen. Es el espacio al que recurrimos para saber si estamos en el camino correcto o cómo es que vivimos para nutrir con nuestras imágenes. Viajamos y pensamos en qué fotos tomar para subir a Facebook, entonces se trata de construir mi imagen desde ese espacio y regresar a mi cuerpo, ya con esa imagen de perfil construida.

TANIA RUIZ: Ahora, observemos cómo se está matando al archivo individual. La gente que tiene archivos o que dirige archivos ¿cómo se apropia de esos materiales? Hay una persona que dedicó su vida a coleccionar fotografías, libros y películas. Nosotros ya no tenemos eso físico. El día de nuestra muerte, no habrá un familiar que diga: “Les vendo su acervo”, porque el acervo está en la nube y a disposición de todos. Entonces, regreso a la pregunta de: ¿qué es un archivo? Un archivo es una sucesión, un conjunto de imágenes, de textos; o un archivo es un lugar, ya sea en la nube, ya sea físico y tangible, en donde hay una colección ordenada, catalogada de materiales que se ponen a disposición del público. ¿Es realmente el internet un archivo?, ¿es realmente nuestro celular, nuestro álbum fotográfico del celular un archivo?

Si nosotros buscamos la historia de nuestra familia, encontraremos las fotos de nuestros abuelos siendo novios o de su boda. Pensemos en los jóvenes que ahora tienen 18 o 19 años. ¿Dónde queda ese resguardo de la historia familiar? No sabemos si un joven de 15 años llegará a ser el gran escritor, el gran periodista o presidente de la República, por tanto, ¿dónde estará esa colección de objetos culturales que se fue formando en el transcurso de su vida y que nos ayudaría en un futuro a entender al personaje, al contexto histórico y al desarrollo social? Yo soy análoga, no soy tan vieja, pero sí soy análoga porque creo que el objeto físico tiene un poder. Walter Benjamin lo decía, tiene un

aura que no hay en la reproducción digital la cual te permite ver y acercarte, pero no te permite encontrar ese “más allá”. Ver el metadato, darle vuelta a la fotografía y ver lo que está escrito a mano. Yo pongo en tela de duda que las redes sociales y lo que encontramos en internet sean archivos. Hay organizaciones gratuitas con materiales para la docencia como <https://archive.org/>, que es fabuloso. Puedes encontrar libros, películas, fotografías y diverso material de índole internacional. Ese es un vastísimo archivo en línea.

El Facebook de un partido político es parte de su historia, pero no es un archivo porque hay una preselección de lo que ahí se está poniendo. No se pueden buscar los entrefondos, porque no está compuesto de diferentes fondos. También hay que ver la procedencia de los materiales, la historia de quién los trae, cómo llegan, quién las deposita. El asunto es que, lo que se resguarda en el archivo cinematográfico, no es solo la película. Se resguarda la memoria, se resguarda la historia de la persona que lo coleccionó. Hay una serie de cosas que van en conjunto con él y por eso es importante esta descentralización, porque la memoria se genera en toda la República, en todos los países, en todos los pueblos, no únicamente en las grandes capitales.

VIRGINIA RICO: Para complementar la idea de Tania, considero que hay que pensar la descentralización no solamente de los espacios geográficos donde se encuentran los archivos, sino del mismo concepto de archivo, pensando también que el archivo no solamente está integrado por documentos históricos u obras cinematográficas que fueron hechas por personajes especiales que pertenecen a esta historia de bronce, sino que el archivo se integra por toda aquella posibilidad de impronta humana, que da cuenta del acontecer de una experiencia de vida. En ese sentido, hubo una exposición en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, sobre Melquíades Herrera, que es necesario vincular a esta conversación, porque presentaba material de archivo que quizá para algunos no sea considerado así. Es decir, tenemos en nuestra casa un montón de objetos que resguardamos, que queremos, que sig-

nifican algo, pero esto quiere decir que potencialmente pueden ser parte de nuestra historia. Si salimos de las redes sociales, nos daremos cuenta de que estamos creando archivo todo el tiempo; en nuestra casa, en nuestras relaciones interpersonales o en soledad, y esto es igual de valioso que la institución Archivo.

Valen mucho la pena las discusiones conceptuales respecto al valor de estos materiales que son resguardados por las grandes instituciones archivísticas, en este caso cinematográficas, que son la Cineteca Nacional y la Filmoteca, porque solamente son una forma de archivo, no son la idea total del archivo. Esto es con lo que nos quedamos en el transcurso de todas estas sesiones, sobre la polisemia del archivo y la multiplicidad de las prácticas que se vinculan al archivo, así como con las experiencias cinematográficas emanadas de estas.

Shelley Winters (c/Pheeman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano que toque para ella. Ella es una cantante ya que
le comen... esta es un personaje ya que
tod...

1970
100/3

Sesiones en línea sobre CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**6ta Sesión. Investigar el cine: de la cultura audiovisual
al análisis del material de archivo cinematográfico**



David Wood
IIE UNAM



David Flores Magón
Laboratorio Interdisciplinario
de Investigación Audiovisual



Israel Rodríguez
IIH UNAM



Brenda Rodríguez
Universidad Autónoma
de Aguascalientes

Modera: Virginia Rico 3 de septiembre 19:30h.

facebooklive: Ojo Libre 
ojolibrecine@gmail.com 
ojo.librecine 
443 119 8607 



INVESTIGAR EL CINE: DE LA CULTURA AUDIOVISUAL AL ANÁLISIS DE MATERIAL DE ARCHIVO // SEXTA SESIÓN

PARTICIPANTES: BRENDA RODRÍGUEZ, DAVID FLORES MAGÓN, DAVID WOOD E ISRAEL RODRÍGUEZ

3 DE SEPTIEMBRE DE 2020

VIRGINIA RICO: Para profundizar en el tema que nos convoca; la investigación del cine y el archivo, podríamos iniciar con una suerte de caracterización o de conceptualización del archivo, en este caso pensándolo no solamente como un lugar de resguardo y preservación, sino también como un concepto polifónico en el que intervienen tanto sus condiciones de espacio y contenido, como los lugares de enunciación de las personas que hablan del archivo. Esto es algo que hemos delineado de manera no intencionada en las sesiones anteriores, pero aún nos falta pensar sobre qué implica enunciar al archivo en su correlación cinematográfica, desde una concepción histórica y desde el momento actual, considerando este momento histórico tan extraordinario que nos está tocando vivir.

Así que, considerando que vienen de disciplinas y lugares diferentes, me gustaría que pudiéramos trazar un panorama conceptual con base en sus propias experiencias respecto a lo que ustedes identifican como archivo, para después pasar a lo que llamaríamos materiales de archivo en el ámbito cinematográfico.

ISRAEL RODRÍGUEZ: Desde que vi las sesiones anteriores, especialmente el debate que tenían Tania Ruiz y Hugo Villa Smythe sobre el archivo y la historia de la Cinemateca Francesa respecto a si tenían que exhibirlo todo, pensaba que, en mi trabajo esencialmente, he tratado de hacer algo humilde pero no por ello menos complejo: restituir el lugar de lectura que tuvieron originalmente los materiales cinematográficos a través de un proceso hermenéutico. En este sentido, el acercamiento que he tenido hacia el archivo no es solo como un repositorio, sino como un espacio que posibilita cualquier tipo de lectura, en mi caso la de un historiador. La mía es una lectura que intenta

reelaborar los espacios de interpretación que tuvo el cine originalmente. Me gustó lo que Tania comentó sobre que el archivo fílmico es, en algunos aspectos, igual que cualquier otro archivo y, en otros, algo completamente distinto. Hay muchos elementos que el archivo cinematográfico comparte con otros acervos, no solo técnicos, sino también conceptuales.

Por eso, pienso mucho sobre si existe una especie de orgullo de quien sabe manejar el archivo fílmico. Un orgullo técnico que tampoco difiere mucho de los conocimientos que debe tener una persona que maneja otro tipo de archivo; técnico en el amplio sentido de la palabra, dado que se habla de la maquinaria y de una serie de metodologías que debe tener una persona para hacerse cargo de cualquier archivo.

Por otro lado, el archivo fílmico tiene sus particularidades, referidas estas tanto a su materialidad (las imágenes proyectadas o a la emulsión de la que están compuestas), como a la forma en la que se va construyendo. Hay algo que resaltar: por fin se está hablando del archivo fílmico como un lugar múltiple que va mucho más allá del archivo institucional. Además de este, que es muy importante, ahora hay muchos acervos a los que ya por fin se les está reconociendo y se les está llamando como lo que son: archivos fílmicos. Se les puede llamar archivo porque comparten características con acervos institucionales, aunque en otros aspectos sean distintos. Antes, la categoría de archivo fílmico estaba reservada para las instituciones, y a lo otro se le llamaba: “colecciones particulares”. Así, pienso que para caracterizar cualquier archivo fílmico se tiene que partir de estos dos elementos: comparte ciertas características y circunstancias con cualquier otro archivo, pero tiene especificidades técnicas y metodológicas.

DAVID WOOD: Contestaré desde mi experiencia. Cuando era estudiante del doctorado en Inglaterra, viajé a Bolivia en el 2003 a hacer investigación sobre el cine del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés. Pasé mucho tiempo en la Cinemateca Boliviana tratando de revisar películas, documentos, hemerografía, etc.;

pero entre más tiempo pasaba ahí, empezaba a interesarme por la propia institución y a preguntarme cuáles eran las condiciones materiales, políticas, históricas, culturales e ideológicas por las cuales la Cinemateca llegó a constituirse, que en ese momento era un edificio antiguo, arriba de la Plaza Murillo, en un barrio céntrico de La Paz. Empecé a leer sobre la Cinemateca y me di cuenta de que se fundó en 1976, bajo la dictadura militar de derecha de Hugo Bánzer. La Cinemateca Boliviana pudo fundarse gracias en parte a las gestiones de Mario Mercado, el entonces alcalde de La Paz, que era lo suficientemente cercano a la dictadura como para ser alcalde y mover proyectos, y lo suficientemente cinéfilo como para abrir un espacio, hasta cierto grado, de contracultura.

Me empecé a interesar por las tensiones: un archivo fílmico no es un espacio neutro, está determinado por condiciones técnicas, ideológicas, históricas, etc. Entonces, si estamos hablando de archivos como instituciones, es importante que entendamos toda la constelación de intereses y de agendas de un archivo en el cual trabaja personal técnico que cuenta con un conocimiento muy especializado, pero también hay gestores, colaboran cineastas, entre otros. Es decir, son lugares complejos: son una suerte de nodo a través del cual fluyen diferentes discursos y prácticas.

Al hablar del archivo, también cabe rebasar la idea del archivo como un sitio físico como la Filmoteca de la UNAM o la Cineteca Nacional, para pensar más bien en términos teóricos. Pensadores como Jacques Derrida y Michel Foucault escriben sobre el archivo como un discurso a través del cual fluyen poderes, más que como un espacio físico en sí. También sería interesante hablar sobre el archivo como espacio de producción y de creación, un espacio a partir del cual la gente llega y hace cosas creativas con el archivo. Esto se vuelve muy relevante en el siglo XXI, porque entramos en toda una discusión en torno a si se puede concebir el internet como archivo, ya que tiene una configuración muy distinta a los archivos fílmicos tradicionales, pero tiene ciertas funciones que se traslapan. Hay muchas cosas de las cuales hace falta hablar.

DAVID FLORES MAGÓN: Siguiendo la línea de lo comentado por los compañeros, evidentemente identificar un archivo como repositorio tiene una liga directa con la “no neutralidad”. Hay una construcción dentro de un archivo y puede decirse que existen varios niveles de acercamiento y lectura de ellos, desde cuál fue el origen de su creación, las instituciones que lo respaldan, el tipo de material que contienen y cuáles son las historias que nos pueden contar. En mi experiencia, lo que he explorado son los archivos personales y familiares en los que también nos encontramos con estas variables: un espacio que contiene una multiplicidad de lecturas e interpretaciones; un lugar donde se va construyendo una memoria; ideas de familias y de grupos sociales que conllevan la creación de otro tipo de lecturas sobre la memoria oficial o sobre lo que podemos entender como la “memoria dominante”. Los archivos domésticos, por lo tanto, nos permiten rastrear discursos que se contraponen a los oficiales, entendiendo que lo familiar e íntimo también es político.

Desde este punto de partida, me interesa conocer a las personas que están vinculadas al archivo desde una mirada personal, desde su memoria, su historia de vida y la conciencia del resguardo. Entablar un diálogo, un encuentro con las miradas subjetivas entre quien explora e interpreta el archivo y el depositario del acervo, que permita generar una dialéctica entre las miradas, la memoria, lo ficticio y lo “verdadero”. Partiendo de la noción de Patrimonio Audiovisual, en el caso de México, los grandes archivos que se pueden considerar “patrimonio audiovisual”, como el de Grupo Televisa, por ejemplo, que también amplían la discusión respecto al archivo privado que, a pesar de contar con las concesiones del Estado para que pueda construir su memoria audiovisual como empresa, es un archivo al que no podemos acceder fácilmente, dado que cada consulta o uso de imagen tienen un costo muy alto que difícilmente podemos pagar como investigadores. Viéndolo desde este punto de vista, un archivo se puede pensar desde lo personal o familiar, hasta un archivo que tiene que ver con la memoria de un país.

BRENDA RODRÍGUEZ: A mí me gusta pensar en el archivo como lo ve Israel, como una posibilidad abierta de lectura no siempre atada a los grandes acontecimientos (por eso mi interés en el filme de familia), sino también en esta relación como lugar de la memoria subjetiva, ya sea individual o colectiva. Creo que el archivo es ese contenedor que, como decía David Flores Magón, puede tener grandes niveles y hay cabida tanto para el espacio privado, como para el entorno más inmediato de un grupo pequeño de personas que comparten afinidades e intereses por preservar recuerdos con un significado particular, pero que empatiza con el resto. Entonces, creo que esa construcción, interés o énfasis en las historias individuales tienen una incidencia también en las lecturas que podemos hacer desde otros ámbitos más amplios. A final de cuentas, se trata de una necesidad de atesorar y de preservar algo a lo que le damos valor, ya sea privado o público. El archivo es ese contenedor del interés de preservación.

VIRGINIA RICO: Para poner en discusión estos dos perfiles del archivo que se mencionan, a saber: la primera que sería la parte más estructural y sistemática que tiene que ver con un lugar, es decir, con la institución, y la segunda, relacionada con una forma más abierta y empática de pensar el archivo como lugar de creación que también complejiza esta lucha de poderes que conciben al propio archivo, este poder arcóntico en el que interfieren tanto la valoración histórica de los documentos (que permite pensar en sus soportes o en sus lugares de consignación), como la identificación de los mismos en una escala social, surge la pregunta: ¿podríamos generar una armonía entre ambas ideas, no solamente a partir de esta concepción turbulenta de estas dos conceptualizaciones del archivo, sino también pensando en los mismos materiales y documentos que contienen, mismos que validan o refutan estas dos ideas?, ¿cómo ha sido su experiencia respecto a la identificación o construcción de estas dos nociones?

ISRAEL RODRÍGUEZ: En las últimas dos décadas lo que estamos atestiguando de manera maravillosa es el proceso de subversión de los archivos y, por lo

tanto, del concepto mismo, entonces ese equilibrio ya no va a existir. El concepto de archivo se ha vuelto tan fluido que dejó de ser privativo y de ser monopolio de las instituciones, pero también un monopolio de lo físico. Les comparto una anécdota vinculada con esta transformación. Hace poco fui a Chile a hacer una investigación en torno a la relación del exilio chileno y el cine mexicano, y supe que hay una página maravillosa de la Cineteca Chilena que dirige Mónica Villarroel, que se llama *Cine Chile*, y ahí podía encontrar todo lo que buscaba. Es algo maravilloso: hemerografía, entrevistas, críticas, etc., todo lo encontraba ahí. Entonces, voy a Santiago a hacer mis entrevistas, llego a la Cineteca y le solicito a Marcelo, quien era el director de *Cine Chile*, que quería consultar su acervo, ante lo cual, se ríe respondiendo que no tenían acervo. Lo que ellos hicieron fue generar un algoritmo que vinculó los acervos de la Biblioteca Nacional con los de la Hemeroteca Nacional y con archivos personales para detectar entrevistas, documentos, audiovisuales y generar automáticamente un catálogo y un acceso libre a todo eso.

Ese mecanismo deja claro que el concepto de archivo ha sido subvertido, y esa misma subversión está ocurriendo incluso dentro de los archivos más institucionales, los cuales están explotando desde adentro con la infiltración del cine casero y con la exposición y reutilización de los materiales. El concepto de archivo se dinamitó totalmente, ya todo mundo puede hacer lo que quiera. El archivo se transformó y se volvió una cosa verdaderamente activa, mostró su flujo. Ahora la idea de archivo es más dinámica. En términos de los procesos de investigación, los archivos (incluso los más institucionales) te están obligando a pensar nuevas formas de investigar.

Cada vez encuentras más información porque son abiertos, pero también esa información la tienes que compartir. El proceso de investigación también tiene que ser más abierto. El investigador no puede ya quedarse en la vieja opacidad, en esa idea atrasada de estar encerrado creando algo en secreto. La transformación del archivo obliga a transformar la manera en

que generamos conocimiento sobre el cine. Yo diría que, más que tratar de “conciliar”, lo que debemos entender es que nos encontramos en un momento revolucionario.

DAVID WOOD: También pienso en la idea que Virginia comentó, de reunir una cosa con la otra y no creo que sea un término del todo correcto, por lo que dice Israel. Si concibes un espacio, ya sea físico o virtual como un archivo, tiene una lógica. No todos los archivos tienen la misma lógica, pero todos poseen una estructura interna que organiza y pone a disposición el material que tiene, ya sea el archivo de la Biblioteca del Congreso, el archivo de una familia en Jalisco que tiene una colección de películas caseras de los años 60 o el archivo en línea de archive.org.

El archivo implica el principio de la organización y las personas con el control de esa organización tienen cierto poder. Es un trabajo de equilibrar o de manejar las tensiones entre la organización del archivo, por un lado, y el uso del material que contiene, por el otro: es un asunto del cual se encargan día a día desde siempre los archivistas. Por otro lado, las personas que trabajan en los archivos institucionales tampoco son robots que simplemente implementan la ideología de la institución que lo creó. La gente que trabajó en la Cineteca Nacional en los años 70 no fueron todos robots echeverristas, sino que había muchos intereses y agendas de por medio.

Respecto a este momento que comenta Israel, es muy importante entender que los grandes archivos se han dado cuenta de que no es viable el modelo del National Film Archive británico de los años 30, en el cual se ponía un gran énfasis en la conservación material a costa de proyectar y exhibir las películas para evitar el riesgo de que se pudieran dañar. La Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional o los archivos regionales más pequeños tienen muy claro que el acceso a los archivos es fundamental: dar al público y a la sociedad civil la posibilidad de conocer e involucrarse en una colección, volverla un bien común.

Cada institución hace lo que puede con las condiciones que tiene. En cambio, tampoco es posible de repente poner todo el acervo de un archivo a disposición del público. Si tienes una colección con miles de rollos de cine de nitrato que necesitan un proceso técnico muy complejo y costoso para que llegue a darse a conocer, no puedes simplemente poner eso en internet. Sí puedes tener una lógica institucional que te encamine hacia allá, pero eso se tiene que sopesar con otras actividades que pueden ser igualmente importantes dentro del marco de lo posible de una institución. Este momento, en el cual interactuamos a diario con las tecnologías digitales, está teniendo un impacto sobre las concepciones que la gente posee sobre los archivos, y ahora es más un recurso que una gran institución donde reside un patrimonio inamovible.

DAVID FLORES MAGÓN: Considero que la conciliación es complicada porque, cuando hablamos del archivo como este repositorio de materiales y de objetos, se dan también diferencias en términos de lo que se ha trabajado, desde el centralismo de la Ciudad de México, y lo que existe en otras partes de la República. Como decía David, no hay recursos ni siquiera para recuperar muchos de los materiales que existen, ni hay un interés claro de las instituciones por rescatar los patrimonios. Más bien lo que está sucediendo, como decía Israel, son nuevas tendencias a romper esta conformación de un archivo rígido, y esto permite que salgan materiales y que se recuperen cosas por iniciativas de colectivos y de personas que se están organizando desde otro tipo de fórmulas y, por lo que veo, puedo decir que las instituciones han sido rebasadas, porque es imposible digitalizar todo lo que pueda tener un archivo como la Filmoteca de la UNAM; el tenerlo todo digitalizado en línea y clasificado es una misión titánica.

Veo que hay esfuerzos de gente y de colectivos que han intentado recuperar el archivo, y eso precisamente rompe esta polaridad del poder dentro del mismo. Por último, creo que más allá de redescubrir materiales que habían estado bajo esta idea del control, del poder del Estado, hay una conciliación

o un interés derivado de una apertura por parte del archivo para resignificar sus materiales y abordarlos desde otras perspectivas, que hace unos treinta años era más difícil de tener.

BRENDA RODRÍGUEZ: Cuando iniciamos el proyecto de Cineteca Zacatecas, gran parte de nuestro interés estaba en tener ahí un acervo de las películas que se han filmado en ese estado, de las que representaban a la ciudad, así como un archivo institucional, y lo cierto es que fue muy complicado concretarlo por la falta de recursos y de interés en un proyecto así, que necesitaba de infraestructura para resguardo y muchas cosas más. Entonces, la otra posibilidad es la que ya mencionaban: verlo más como materiales vivos que pudieran tener otra mirada y resignificarlos de otras maneras; ahí viene la posibilidad de tomar estos archivos como parte de una obra, como parte de la creación para darles otro significado. Creo que esa posibilidad es la que se está viendo ahora que ya podemos mirarlos sin que estén en un espacio restringido para interpretarlos de otra manera. Ese acceso que estamos teniendo a los archivos, no solo a los que han estado celosamente guardados, sino otros que no han tenido el gran interés, se da en este momento.

En el ámbito académico, pienso también que la academia se está abriendo a otros intereses de la investigación para ver el archivo desde otros enfoques; como decía Israel, se están inventando nuevas metodologías para verlo. Eso ha diversificado muchísimo el trabajo y ha posibilitado también que distintas disciplinas se interesen o construyan con base en el archivo. Pienso que está dejando de ser archivo muerto para ser archivo vivo, y este es uno de los puntos importantes del momento actual. No tenemos acceso a todos los archivos todavía, pero en algún momento las instituciones se van a abrir. Por ejemplo, es importante que en la Cineteca Nacional le hayan dado espacio a un proyecto como Archivo Memoria y a los materiales del cine de familia, que se tuvo que cerrar por la capacidad de la Cineteca que ya no pudo ocuparse de tantos materiales. Esto también habla de que las instituciones, como mencionaban, ya están siendo rebasadas. Los colectivos que mencionaba

David están tomando la bandera y están construyendo el significado que se quiere con esos archivos.

DAVID WOOD: Dada esta situación, ya no necesariamente funciona una concepción lineal tradicional del flujo de trabajo desde el rescate hacia la conservación, preservación y difusión del cine. El caso de Archivo Memoria es interesante en este sentido. Se trata de un acervo de cine familiar, cine huérfano y cine no canónico que la Cineteca Nacional integra a su colección, cuyo proceso de preservación está muy ligado al acceso y al reemplazo de este. Esto se vio mucho en los primeros años de este proyecto, en los cuales hubo una serie de actividades que alentaban a los creadores y a los cineastas a emplear esos materiales para darles nueva vida.

En otros casos, fuera de los archivos principales, incluso se puede invertir esa lógica y aquí entra el concepto del cineasta como archivista. Por ejemplo, en un evento hace varios años organizado por la Filmoteca de la UNAM, estaba presente Gregorio Rocha, quien trabaja mucho con la creación de archivo y la investigación. Gregorio puso sobre la mesa esta idea del cineasta como archivista. La idea resultó bastante controversial, pero es justo lo que hace Gregorio en su película *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, al desempeñar el papel de sí mismo como cineasta, hace una investigación histórica en archivos europeos, estadounidenses y mexicanos, sobre las películas perdidas de Pancho Villa filmadas durante la época de la Revolución mexicana y, en la etapa final del proceso de realización del documental, encuentra una película titulada *La venganza de Pancho Villa*. Gregorio difundió la película antes de que fuera preservada por un archivo fílmico. El éxito de *Los rollos perdidos de Pancho Villa* atrajo mucha atención sobre el proceso, la metodología y sobre la propia película que se encuentra al final del documental, *La venganza de Pancho Villa*.

Gracias en parte al trabajo de rescate y difusión que hizo Rocha, unos años más tarde *La venganza de Pancho Villa* entró a la Biblioteca del Congreso y se

realizó un proyecto para preservarla y restaurarla a cargo de la restauradora Kim Tomadjoglou, quien después presentó la película en la Cineteca Nacional. Entonces, se trata de una inversión del proceso tradicional: Gregorio Rocha como cineasta se convierte en una presencia disruptiva en ese proceso.

Otra cuestión relevante a esta discusión tiene que ver con la preservación, la restauración o el resguardo de las películas realizadas con las tecnologías digitales. Aquí ya no es una cuestión de tener una buena bóveda con ciertas características técnicas y buenas copias, sino que la lógica de la preservación digital es la multiplicidad: entre más copias existen, mejor posibilidad tiene la obra de preservarse. Entonces, hay un cambio en la lógica de cómo y de qué manera se guardarán los materiales a futuro y quiénes tienen incidencia en ese resguardo.

VIRGINIA RICO: Hago referencia a una conciliación conceptual del archivo porque, en esta suerte de giro archivístico y de transformación del archivo como una posibilidad de creación y acceso, no significa que, por ejemplo, los archivos en línea o los materiales, que ya se encuentran disponibles en internet, llegarán a sustituir la experiencia de las materialidades fílmicas, en este caso de la información y documentación que están contenidos en los archivos cinematográficos. Por tanto, este cohabitar el mundo desde el archivo también conlleva a resignificar las posibilidades de acceso y de creación de textos culturales que pueden ser considerados como materiales de archivo, es decir, propongo que esta discusión vaya más allá de la ruptura de una forma conceptual con otra, para ir viendo lo que está sucediendo actualmente, y es que los archivos institucionales están subiendo sus materiales por un lado y, por otro, también surgen iniciativas que desde un inicio piensan en las posibilidades digitales y cuestionan el concepto hegemónico del archivo, como el Museo Online de Cine Autobiográfico o la Red de Cine Doméstico con base en España. Siento que sería algo benéfico para estas dos grandes conceptualizaciones el encontrar una forma de cohabitar, o de resignificar en su conjunto, la idea múltiple del archivo en el siglo XXI.

Llevando la discusión hacia los materiales y los documentos históricos, como ya lo han mencionado con el caso de la irrupción del cine casero, del cine *amateur*, de los noticieros cinematográficos y de muchos materiales fílmicos que han llegado y se han infiltrado en los archivos, me gustaría que nos compartieran cómo se han acercado a ellos para estudiar los archivos personales y familiares, por ejemplo, ¿ustedes los han trabajado desde esta otra noción, la del archivo como concepto?

BRENDA RODRÍGUEZ: Personalmente, el interés que me suscita el filme de familia se produce con su condición como material en sí mismo, no como parte de otra obra audiovisual. Me interesa sobre todo en la rememoración, que tiene que ver con el visionado colectivo en el entorno familiar donde cada integrante va aportando el recuerdo que tiene, que se grabó en su memoria y que, a partir de estos materiales, regresa en forma de recuerdo, que es algo que el filme por sí solo no contiene sino que evoca. Los materiales que estoy analizando son en formato fílmico que requiere una tecnología para su visionado y ya no es muy accesible, y el hecho de que muchas personas no la tengan, significa que el filme se va al olvido y eso hace que se conviertan en películas huérfanas, que las abandonen, ya sea porque las digitalizaron o porque no tienen aparatos para su reproducción. Entonces, la tecnología juega un papel importante, porque es necesaria para ver las películas si no han sido transferidas a otro tipo de soporte; por lo tanto, se trata de una tecnología de la nostalgia, como se le suele denominar. El mismo soporte fílmico, el cuidado que se le da al material e incluso el sonido del proyector se convierten en parte del recuerdo.

Ahora estoy analizando tres periodos con materiales fílmicos que van de 1949 hasta la década de los 80. Ahorita trabajo con tres familias y con lo que ellas recuerdan de los materiales que no han visto en 25 años; primero hacemos una rememoración sin verlos y luego enfrentadas al material y su proyección. Pienso que la tecnología sí tiene que ver con la forma en que nos apropiamos de esas imágenes, las reconstruimos y las evocamos, porque ahora con las nuevas tecnologías esto cambia. No es que se pierda del todo esta rememoración

colectiva, pero sí se traspasa a otros espacios con las redes sociales, de la misma manera en que cambia también la forma en que representamos la cotidianidad.

En ese sentido, sí tiene que ver el material; por ejemplo, para poder analizarlo tuve que proyectarlo y digitalizarlo inmediatamente pues, si no, lo ponía en riesgo al pensar que no es un material propio; se trata de algo ajeno que me ha sido prestado para utilizarlo y estudiarlo, entonces esto vuelve vulnerable el mismo soporte, al estar sujeto a que tenga las condiciones adecuadas para su uso y cuidado. Aunado a esto, el hecho de que tenga o no audio, influye en que la lectura sea distinta, porque mucho de lo que no se dice forma parte del recuerdo de lo que permanece en las imágenes, propiciando una amplia cabida para la interpretación, la subjetividad y para reconstruir gran parte de lo que el material fílmico no contiene, convirtiéndolo en la *Madeleine* de Proust, en un operador de memoria.

ISRAEL RODRÍGUEZ: Recordaba el trabajo del cineasta austriaco Gustav Deutsch, *Film Ist*, que son 12 cortometrajes sobre qué es el cine. En alguna ocasión leí una entrevista que le hicieron, donde decía que era imposible llegar a una ontología del cine. El único punto de encuentro es la materialidad, porque de ahí fuera el cine se desdobra infinitamente. Deutsch decía, en esta entrevista, que él trató de investigar qué cosas había a partir del archivo. Su propuesta para contestar la compleja pregunta sobre qué es el cine, se basó siempre en este como vestigio y, por lo tanto, en el archivo. Su propuesta es fundamental porque parte de lo primordial, de la materialidad, de la luz, del movimiento, del sonido, etc.

El cine es un espacio tan amplio, que es imposible conceptualizarlo como idea si no nos remitimos a su forma de archivo fílmico. Por otro lado, en mi propio proceso de investigación me he encontrado, por ejemplo, con un gran problema: los archivos institucionales difícilmente conservan la memoria de los procesos industriales y empresariales. Es un vacío que tenemos en la historia industrial del cine. Sobre mi propia investigación, siempre he pen-

sado que constantemente hay un hueco, casi nunca están los productores. Ese hueco está ahí porque estamos acostumbrados a usar archivos oficiales o archivos personales.

DAVID FLORES MAGÓN: En mi caso, he tenido un acercamiento sobre todo al cine familiar o al cine doméstico. Normalmente, arranco con la persona (ya sea la madre o el padre) encargada de construir la memoria familiar. Parto de pensar quién es esta persona, a qué se dedica, también ligar cómo el material familiar tiene implícito ciertos valores familiares que pueden decir a qué clase social pertenecen, cuáles son sus rituales religiosos o culturales, etc. Este análisis lleva a la idea de que no es un cine guionizado ni cuenta con una estructura determinada; no es que tenga una secuencialidad, si no que es más bien un registro intuitivo de la familia. Esta representación y autorrepresentación construye elementos implícitos del grupo y también tiene que ver explícitamente con una relación que se hace de estos materiales con la cultura visual y social de la época, con los *leitmotiv*, por ejemplo, como los rituales, los cumpleaños, las vacaciones, la Navidad, que son constantes a través de la fotografía o el cine familiar.

A partir de esto, pienso en el acto sociocultural de filmar en el espacio doméstico, qué implica este registro y cuándo empieza a haber una conexión entre el cine doméstico con el ámbito sociocultural; cómo está construido por la mirada de un creador subjetivo que es, a su vez, un historiador visual miembro de una familia. Por otra parte, también esto que dice Brenda respecto al visionado colectivo me parece muy importante, ya que se trata de una actividad esencial de aquel momento, al ser parte de cómo se reconfigura y se reconstruye la memoria, así como sus formas de ampliarse y matizarse.

Esto tiene que ver teóricamente con lo que dice John Berger desde la fotografía, pero que cabe en el caso del cine doméstico, la relación de los filmes no es con su forma sino con el tiempo, es decir, se trata de un archivo vivo porque va reconfigurando su valor a través del tiempo conforme la propia historia

de la familia va aconteciendo. Por ejemplo, hay una familia que cuenta con un archivo doméstico, pero hay un drama familiar donde el padre y la madre se divorcian y toda la construcción de esta memoria, que estaba ahí establecida, se va reconfigurando y a través del tiempo va tomando otras nociones y diferentes interpretaciones desde el interior y, desde la mirada exterior, hay una connotación que da cuenta tanto de la cultura visual como del contexto en donde fueron realizados los registros fílmicos o fotográficos.

DAVID WOOD: El reto con el cine doméstico es el hecho de que sea relativamente ilegible. Es decir, es difícil de decodificar para quien no haya formado parte de su círculo íntimo de realización y exhibición. Roger Odin, investigador de cine francés, fue uno de los primeros en abordar el cine doméstico desde la academia, sobre todo con su libro sobre el tema, *Le film de famille: usage privé, usage public* (1995). Odin, junto con otros estudiosos, escribe sobre el hecho de que, si uno llega a abordar desde fuera a este objeto de estudio, le resulta muy difícil de ver, precisamente porque tiene una lógica interna y una serie de impulsos a los cuales uno no tiene acceso si no forma parte de ese entorno original. Es un proceso distinto el de estudiar cómo el Estado mexicano utilizó el documental para promover su ideología política en los años 30, que es lo que investiga Tania Ruiz, por ejemplo. Esto se puede ver porque está documentado en archivos, bibliotecas y libros, qué es lo que quiso hacer el Estado mexicano y cómo quiso utilizar el cine. Por otra parte, si uno tiene una película doméstica de la cual no se tiene idea sobre el contexto original ni sobre qué pasó en esa familia, resulta mucho más difícil decodificarlo como objeto.

Hace unos años escribí un artículo sobre películas que reemplazan metraje doméstico.¹ Entre más películas y documentales experimentales veía, fui identificando dos tendencias opuestas por parte de los cineastas que trabajan con

¹ David M. J. Wood, "Vestigios de historia y el archivo familiar en el cine documental y experimental". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVI. 104 (2014): 97-125.

esos materiales. Una tendencia era el deseo de restituir estas películas para, en la mayor medida posible, acercarse a lo que podría haber sido su sentido original: hacer una investigación, buscar a los familiares, etc. Hay una película muy linda, *Buscando a Larissa* (Andrés Pardo, 2012), que pone en escena la búsqueda del director por el personaje de una película que encontró en un mercado de pulgas. La otra tendencia opuesta la conforman otras películas que descartan por completo la posibilidad de hacer eso, empezando desde la perspectiva de que no tenemos idea de quiénes fueron esas personas ni cuál podría haber sido el lugar de esta película en su entramado familiar. Esta tendencia se aleja del intento de restituir el significado original, optando por partir de las películas como material crudo para la creación, convirtiéndolas a veces en imágenes abstractas para hacer experimentaciones sobre la imagen. Y también hay muchas películas que hacen una suerte de equilibrio o tensión entre esos dos polos.

TANIA RUIZ: Reflexiono en mencionado sobre el cine familiar y es importante hacer una referencia a la similitud de este con el cine relacionado con el Estado, dado que en ambos casos se trata de producciones de propaganda. En el cine casero es propaganda personal porque, al final, se filma, preserva y expone lo deseado sobre la familia, las reuniones íntimas donde, más allá de los conflictos internos, todo es idílico, produciendo una interpretación de la propia historia familiar y de lo que se muestra en el cine familiar, y esto lo hace sumamente complicado porque dudo que encontremos fotografías o filmaciones de, peleas familiares, divorcios o rupturas.

Otro tema que pienso después de sus contribuciones es que, a final de cuentas el archivo, como un ente que va más allá de una institución, también es parte del objeto de estudio, es decir, nos interesamos en saber cómo se logró ese conjunto de materiales; como lo menciona Israel, cuando uno trabaja con cuestiones oficiales se hace preguntas como quién construyó el archivo, quién donó el fondo y cuándo, y por qué fue a dar ahí. De alguna manera, en el cine perteneciente a archivos particulares pareciera que hay un tipo de curaduría

para hacer entrega de los materiales a algún archivo institucional, y en otra situación se encuentran las colecciones que se venden en lugares como el mercado de la Lagunilla, que ya fueron desechadas u olvidadas y, quien te las entrega, es un perfecto desconocido.

Los distintos acercamientos que se hacen desde la investigación y la academia hacia los archivos en todas sus formas tienen que ver con lo que pensamos hacer con ellos, y dentro de estas sesiones hemos encontrado a mucha gente que trabaja con la realización, que tiene ideas muy claras y concretas, pero aprovechando que tenemos este panel, me gustaría preguntarles sobre cuál piensan que es el papel del investigador en la transformación de los archivos tradicionales y en la evolución de estos archivos emergentes, es decir, si realmente hay una interacción porque, pareciera que quienes tenemos el concepto de archivo más rígido somos quienes nos acercamos a este tema por cuestiones laborales y vitales.

ISRAEL RODRÍGUEZ: Para bien y para mal se acabó ese momento de ir, esperar a ver qué te dan y asumir que eso es una muestra representativa de todo lo que estás investigado. Eso ya se terminó o debería terminarse. Quien investiga debe estar al tanto de los procesos, las técnicas y los problemas que implica constituir y mantener un archivo fílmico. Como decía David, es necesario conocer el complejo proceso mediante el cual se crea un archivo, así como los procesos ideológicos y los agentes sociales que los consolidan. Uno podría seguir desentendiéndose y seguir haciendo historia a la antigua, pero el archivo ya rebasó a la academia. Estamos ante la oportunidad de elaborar nuevas formas, métodos y caminos de investigar y de exponer la relación entre la investigación y preservación. Me gustó lo que dijo David hace rato: ya se acabó esa segmentación entre la producción y la preservación; son procesos que están imbricados y que tienen que afectar profundamente a la academia. Sobre todo, hablando desde la investigación histórica, tenemos que aceptar que ya se acabó ese proceso de relacionarse con las y los archivistas de una manera alejada. Tienes que comprenderte

como un eslabón más en un proceso complejo de construcción del conocimiento.

DAVID FLORES MAGÓN: Desde la investigación, pensaría que fortalece mucho el trabajo colectivo, con más personas con quienes se pueden armar proyectos mucho mayores al trabajo de un investigador frente a un archivo; se puede colectivizar la investigación para no solamente tener miradas, largas discusiones o diálogos con colegas sino, además, pensaría que no es que sea indispensable en la investigación, pero sí en la parte de cómo resignificamos una investigación en sus productos finales, pensando en un docweb, un documental o, incluso, una exposición, es decir, cómo vamos pasando todo esto que está en los archivos y lo llevamos a áreas fuera de la academia, donde evidentemente vamos a seguir publicando artículos y libros. Llevar el archivo y nuestras investigaciones a otros ámbitos, de una manera que no solamente quede en una discusión interna, es fundamental para que estas se puedan poner en discusión con públicos mucho más amplios.

DAVID WOOD: Concuerdo con lo que dicen los compañeros. Respecto a lo que dice Israel sobre la necesidad de que no veamos a los archivos como instituciones homogéneas, que son simplemente repositorios que podemos utilizar, es parte de un debate vigente hoy en día, que tiene que ver con una cuestión básica de ciudadanía y de democracia. Hablábamos hace un momento del hecho de que los archivos físicos y los archivos digitales son difusos, no se pueden separar unos de otros. Tenemos a la mano a Google, por ejemplo: buscas una película, la encuentras en una página de Facebook, la ves y te olvidas completamente de las condiciones en las cuales esa mala copia llegó a tu computadora; esto probablemente es lo que hace la mayoría. Una de las funciones que tenemos desde la academia y la docencia, quienes tenemos el enorme lujo de ponernos a pensar y reflexionar e, incluso, teorizar sobre estos puntos, es que pensemos en que, si un navegador te puede facilitar el acceso a esa película, nos cuestionemos sobre cómo es que está configurado ese algoritmo para hacer que puedas acceder a ella. Hay que preguntarse de

dónde vino esa copia, si en un momento determinado algún archivo preservó esa película y la difundió, si alguien la pirateó.

Es un proceso muy complejo y, entre más información tengamos a la mano (ya sean películas, documentos, noticias o falsas noticias), lo que resulta más importante es que la gente no solo entienda de dónde viene la información, sino que esté entrenada para automáticamente hacerse estas preguntas.

Me parece que esto es una responsabilidad muy grande que tenemos, que incluye el concientizar a los estudiantes que llegan a hacer investigaciones sobre cine, para dejar en claro que el cine no es simplemente algo que puedes encontrar en internet, sino que tienes que ir a un archivo fílmico, entender que esa película que quieres investigar del año 1950, por ejemplo, en algún momento solamente se podía ver en un soporte llamado acetato y llegó aquí en determinadas condiciones, para que las personas entiendan de dónde vienen los discursos y los objetos relacionados con el cine y el archivo.

VIRGINIA RICO: A partir de la pregunta que hace Tania acerca de cuál es el lugar que tienen los investigadores en la conformación o el cuestionamiento hacia los archivos, también se puede decir que las múltiples conceptualizaciones que se hacen del archivo se suelen mantener ocultas en nuestras investigaciones. Como mencionaba David Wood, no compartimos esa serie de vicisitudes a las que nos enfrentamos cuando nos acercamos a una película o cuando vamos al archivo, o lo complicado que es acceder a cierto tipo de información. Invirtiendo la pregunta anterior, ¿cuál sería el papel y el lugar que tienen los archivos dentro de nuestras investigaciones y cómo potencializar sus reflexiones?

BRENDA RODRÍGUEZ: Quizás por mi (de)formación, pero para mí la investigación no está muy separada de la creación, considerando sus respectivas lógicas. La manera de acercarte desde la creación o el pensamiento se vincula a los intereses que tienes sobre determinado tema o material que estés in-

vestigando o con el que estés creando; esto no está restringido, al menos lo quiero ver así. La academia tiene su dinámica de reflexionar sobre los materiales, pero me parece muy similar a cuando, por ejemplo, utilizas o reemplazas material de archivo: como creador, cuando estás haciendo reemplazo de imágenes, partes de un interés que reconoce que el trabajo no está dado de antemano. Como decía Israel, no es cuestión de esperar a ver quiénes nos dan el material, sino es algo que ya tiene un interés particular. Y esto sucede también a la inversa. En mi opinión, el manejar estos materiales no fue en un principio como terminó siendo, porque mi interés venía de otro lugar, pero en el transcurso cambió hacia el análisis, porque el material con el que trabajé tiene esas condiciones y esos modos. En el caso del filme de familia, tiene ese modo documental que surge, que se hace evidente y te obliga a pensarlo y a reflexionar sobre él, aunque tus intereses iniciales hayan sido de otro tipo.

David Wood mencionaba hace un momento a Roger Odin. En mi caso, era muy complejo entender cómo podía acercarme al film de familia desde la investigación y la academia, por lo que me era difícil encontrar una metodología que permitiera acercarme a este material, hasta que me encontré con la semiopragmática propuesta por Roger Odin (que me da la posibilidad de acercarme al texto fílmico, así como al espacio donde fue producido, además de estudiar desde su propuesta la cuestión de producción de significado y de afecto, el cual era mi interés principal del film de familia), y estos materiales me ayudaron a reconfigurar el lugar desde el cual quería pensarlos, haciendo también sinergia, como decía David Flores Magón, con el tiempo cinematográfico, que también es otro de mis intereses. Mi objeto de estudio se transformó, no solo desde el reemplazo que venía de la construcción de la autobiografía en una obra audiovisual, sino que ahora se trasladó a pensarlo desde otro lugar. Yo encuentro, en mi caso, una conexión entre uno y otro.

DAVID FLORES MAGÓN: Me parece importante lo que Virginia menciona acerca de las vicisitudes. A veces, la claridad metodológica que tenemos para hablar dentro de un texto o de algún proceso de investigación queda de lado,

porque nos centramos en el análisis donde explicamos lo que hicimos, pero creo que sería fundamental, incluso para establecer ciertos diálogos sobre los procesos de creación en torno a la investigación sobre cine para que, cuando alguien se pregunte cómo se hizo un análisis, las metodologías (que no son tan teóricas o tan complejas) nos lleven también a inventar nuevas formas de acercarse a los materiales de archivo.

No todo está en un manual, entonces, creo que esa claridad metodológica también sería interesante en términos de los caminos de la investigación futura. Respecto a la forma en la cual historiamos los archivos fílmicos o cómo es que le damos historicidad a estos archivos, pensando de dónde vienen y cuáles fueron las fuentes de donde se fueron nutriendo, sería muy interesante contemplarlo constantemente en nuestros trabajos. En el caso de la Cineteca Nacional, hay un drama histórico de por medio que nosotros guardamos como parte de nuestro patrimonio cinematográfico, pero más allá de eso, hay que considerar las historias detrás de estos archivos y de los materiales que resguardan y de cómo llegan ahí. Sin duda, es importante poner ahí la mirada.

DAVID WOOD: Esta cuestión de historiar los archivos fílmicos es justo lo que estoy tratando de hacer con el libro que estoy escribiendo. Al mismo tiempo, me doy cuenta de que no es una investigación que pueda hacer una sola persona porque es un trabajo que continuará por siempre. Espero que este libro sirva después para poner algunas cosas sobre la mesa, porque tampoco quiero contar la historia definitiva de los archivos fílmicos en México. No es posible porque es múltiple y hay muchas fuentes y formas de las que se puede hacer esa investigación.

TANIA RUIZ: El archivo no es nada más un espacio, ahora lo hemos visto. El archivo es lo que encuentras en internet o las cosas que se compran en Amazon. De pronto, uno empieza a hacer búsquedas y hay cosas que están flotando en el aire. Siempre he sido de la idea, como lo hemos platicado con David Wood, que aquel historiador que no hace archivo, mejor que se jubile.

Hay personas que hace veinte años no van a un archivo y el asunto del archivo es que te revitaliza porque, incluso, después de diez años descubres cosas al volver al mismo fondo o al mismo documento, y le otorgas una lectura completamente distinta. Lo que sucede es que también el trabajo de archivo es muy demandante de tiempo, esfuerzo, recursos y, cuando entras a la academia con la esperanza de frecuentar el archivo, te das cuenta de que es para lo que menos tienes tiempo. La omnipresencia del archivo es fundamental, porque te enseña dónde puedes ir distinguiendo nuevos materiales que están en lugares distintos al repositorio institucional.

ISRAEL RODRÍGUEZ: Cuando hicimos el libro sobre el documental de *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968)² hace dos años, la maestra Guadalupe Ferrer, en aquel entonces directora de la Filmoteca de la UNAM, me llamó y me solicitó escribir un texto amplio sobre *El grito*, a lo cual le respondí: “Yo sé algo. Tengo algunas entrevistas e investigación sobre eso, pero mejor hagamos algo en conjunto”, y entonces muchos más participamos. Así, ocurrió algo maravilloso y tiene que ver con esto que estamos discutiendo ahora. El maestro Albino Álvarez, subdirector de rescate y restauración de la Filmoteca de la UNAM, trabajó intensamente en la restauración de la película, juntando las pistas de audio con la imagen. *El grito* se proyectó solo una vez y durante las décadas posteriores se proyectaron copias rarísimas o en mala calidad de diferentes duraciones, por lo que el maestro Albino tuvo que hacer una verdadera arqueología de la película para obtener una versión muy cercana a la realizada por los alumnos del CUEC. Una versión que, sin embargo, tampoco estamos seguros de que sea una copia fiel de la versión original. En el proceso de investigación sobre *El grito: memoria y movimiento*, yo contaba con muchas entrevistas hechas a lo largo de los años a diferentes personas, como Manuel González Casanova, Alfredo Joscowicz y alguien importante, que era Juan Ramón Aupart, el editor de la película, a quien le hice una larga entrevista de varias horas en la que me explicó cómo había montado la película. Una

². *El grito: memoria en movimiento*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, 158 pp.

de las ideas centrales del texto que presenté es que se debía dejar a un lado la idea de que *El grito* era la película realizada con lo que se había filmado durante el movimiento, y que debíamos pensarla como una película realizada con materiales provenientes de muchos lados; es decir, es una película donde, lo filmado por los estudiantes, es solo una parte (en realidad pequeña) dentro de un amplio universo de materiales. Es una película-archivo en la que se encuentra hemerografía, testimonios, sonidos de Radio UNAM, etc. Cuando el maestro Albino estaba montando la película, le comenté lo siguiente: “A mí me contó Juan Ramón Aupart que ahí no están cantando el Himno Nacional, sino que utilizaron el audio de otra película”. Entonces, nos empezamos a ayudar mutuamente y, al final, el libro incluye un texto maravilloso de él sobre este proceso de arqueología. Fue una colaboración maravillosa donde él me fue enseñando los *rushes* que decidieron sacar y que para mí fueron muy importantes, y sobre eso tenía algunas explicaciones de por qué las habían sacado.

Cuento todo esto tratando de responder a la pregunta de Virginia sobre cuál es el papel de la investigación en los archivos y de los archivos en la investigación. Cuando en el Centro de la Imagen, Elva Peniche y yo hicimos la exposición sobre Antonio Reynoso, al final decidimos cambiarle el nombre y ponerle *Archivo de un cinefotógrafo*, porque todo el proceso de investigación había sido, en realidad, una forma de construir, analizar y configurar un archivo, por lo que decidimos otorgarle un lugar central en la investigación y en la exposición. Se asemeja a lo que decían Virginia y David Wood: se trata de un deber ciudadano y democrático de restituir la centralidad del archivo y dejar de elaborar esas retóricas que lo ocultan, como ocurre con la retórica historiográfica que esconde los procesos de investigación. Vuelvo a mi propuesta de que van de la mano y están totalmente imbricados.

TZUTZUMATZIN SOTO: Hace falta investigación sobre los procesos administrativos de los archivos. Tenemos una noción según la experiencia que nos ha tocado, pero no conozco un trabajo que sistematice el desarrollo de los

discursos archivísticos ni de los cambios administrativos y sus implicaciones para el acceso. Cuando se dice que: “En las instituciones se dan cuenta”, se da por sentada la existencia de un ente, pero hay personas con intereses particulares que responden pasiva o activamente, dependiendo del caso. Respecto a los creadores como archivistas que comentó David, cabe preguntar si los realizadores que incorporan actividades archivísticas en sus procesos creativos crean archivos o son archivistas.

DAVID WOOD: Sobre si los cineastas que trabajan con material de archivo son necesariamente archivistas, pienso que no necesariamente lo son. Hay cineastas interesados en material de archivo y que lo utilizan como fuente de investigación o material creativo. En cambio, hay otros cineastas que sí crean archivos, como el mismo Gregorio Rocha con su proyecto *Anarchivia*, que de algún modo aglutina sus propios proyectos donde encaja la investigación con la realización y la preservación. No es el mismo tipo de archivo que tiene la Cineteca Nacional o la Filmoteca de la UNAM, porque es otra lógica de archivo. Aquí volvemos a la pregunta de cómo definimos al archivo, dado que no se puede equiparar una colección que pueda tener un cineasta experimental o un documentalista, con la que tiene una institución pública con treinta o cuarenta años de historia.

Depende de los intereses, las intenciones y las prácticas de estos cineastas. Existen realizadores o creadores que tienen un declarado interés por formar archivos, colecciones o acervos y a partir de ahí crear; hay otros que no. Esto es algo que vimos en un seminario de investigación coordinado en conjunto con Itzia Fernández del 2011 al 2014, en el que también participó Tzutzumatzin. La intención de esta actividad fue generar un diálogo entre investigadores, creadores y archivistas.

Respecto a la necesidad de investigar sobre los procesos administrativos de los archivos, estoy enteramente de acuerdo con que debemos entender las lógicas administrativas de las instituciones. Cuando me puse a hacer revisión

bibliográfica sobre lo que se ha escrito y cómo se ha escrito sobre los archivos fílmicos en México, me di cuenta de que en realidad hay poca bibliografía: hace poco se publicó una investigación muy interesante de Patricia Torres San Martín, sobre Elena Sánchez Valenzuela y la filmoteca que ella fundó en los años 40. Sobre la Cineteca Nacional y sobre la Filmoteca de la UNAM hay mucha documentación, pero existen pocas investigaciones que desmenuen los discursos que se han movilizad o en la creación y el desarrollo de esas instituciones. Es decir, hay libros conmemorativos, documentos internos y algunas investigaciones, pero no tengo conocimiento de que haya algo que trate de hacer una historia política de los archivos, lo cual sería muy apasionante.

BRENDA RODRÍGUEZ: Lo que están haciendo con este conversatorio es justo detonar esas reflexiones sobre el archivo y cómo ha jugado en las instituciones y lo que significa, cuáles son sus definiciones, sus límites y demás. Este es un buen punto de partida. Cuando se hizo la pregunta sobre el cineasta como archivista, se me vino a la mente la película de Iván Ávila Dueñas, *Zacateco*, porque puede considerarse como una película-archivo de Zacatecas, pues contiene muchas de las imágenes de los hechos de este lugar. Iván hace una reflexión sobre la historia de Zacatecas en un filme de una hora y media. Cuando pensamos a Zacatecas en imágenes, una fuente de consulta podría ser esta película que trata de abstenerse de un discurso (aunque no lo logra), que te deja las puertas abiertas para una interpretación sobre lo que es ser zacateco. Entonces, hay muchos filmes que pueden tener esa figura de películas-archivos.

VIRGINIA RICO: Esta pregunta va dirigida a David. Desde tu trabajo como realizador audiovisual, ¿creas o piensas en el archivo?

DAVID FLORES MAGÓN: Sí hacemos archivo, o al menos esa es la intención. Lo que sucede es que hay una complejidad que conlleva el pensar: “Vamos a hacer un archivo”, porque de alguna manera todos los procesos de conservación y preservación de los archivos es muy complicado, pero sí hay un interés en

generar un repositorio digital para ir guardando materiales, por ejemplo, de procesos históricos que han sucedido en Guadalajara o en la zona Metropolitana que nosotros, con este ímpetu de juventud de la licenciatura, hicimos como historiadores. La intención era grabar el despojo de tierras y algunos conflictos agrarios, así que estuvimos registrando sistemáticamente estos procesos que a la luz de 15 o veinte años tienen una repercusión de fuentes y registros de personas, acontecimientos y momentos específicos que nadie había registrado antes. Tenemos una serie de materiales que consideramos útiles, por lo menos para digitalizarlos y subirlos a un repositorio digital con el fin de que estén disponibles para cualquier entusiasta investigador de estos temas. También, otro trabajo que me gusta cómo se ha hecho se vincula con la historia de mi abuelo, Rodolfo Guzmán Huerta y la reconexión de su archivo que fue dividido y fragmentado, por lo que se ha generado un proyecto documental de ir en su búsqueda para su interconexión, tratándolo como un proceso de investigación para unir sus piezas.

RAFAEL OROZCO: Tengo una pregunta que, de alguna manera, la contestaron cuando hablaron de cómo visualizan ustedes la irrupción de la imagen digital que se produce en toneladas, en relación con los archivos que se refieran a lo analógico, que para mí representa una parte más cultural de lo que veo como amante del cine, intentando ser preservador y estudioso del fenómeno cinematográfico. Entonces, me preocupa un poco, por ejemplo, la idea de que la Cineteca Nacional va a tener archivos digitales que quizá, en un tiempo, ya no servirán. ¿Qué piensan ustedes sobre esto?

ISRAEL RODRÍGUEZ: Volviendo al ejemplo del proceso de la restauración digital de *El grito* (seguramente hay gente que lo sabe mucho mejor que yo, sobre todo archivistas), ahora tenemos un libro y una versión digital de la película, pero no tenemos un soporte físico. Se puede volver a imprimir, por supuesto, pero significa una inversión monetaria importante. Restaurar digitalmente y luego imprimir en rollo es un trabajo titánico y requiere una inversión elevada. Por eso, ahora tenemos versiones físicas de obras cinematográficas

bastante deterioradas y una versión digital muy bien restaurada. La verdad no me considero la persona indicada para hablar sobre ello, pero sí sé que es un debate abierto muy complejo de archivos que están imprimiendo nuevamente y después están migrando constantemente a lo digital, tratando de ganar la carrera en este proceso de caducidad de los formatos.

DAVID WOOD: Considero que es una pregunta para los archivistas, más que para los investigadores. Lo que dice Israel es cierto en torno a un proyecto como *El grito*, que se produjo en analógico hace más de cincuenta años; ahora se hizo una restauración digital de la cual nunca hubo un soporte analógico. Tengo entendido que se está ampliando un enorme acervo de productos digitales que no tienen un soporte analógico y necesitan ser migrados, dado que un soporte digital no tiene la misma legibilidad o transparencia de un soporte analógico, por consiguiente, es más propenso a la obsolescencia. Esto es algo que aplica al cine, pero también a todo lo que hacemos y a todos los documentos en diferentes formatos que tenemos en la computadora. En el caso de la cultura digital, en general estamos cada vez más sujetos a una cultura rentista. No somos dueños de nuestros libros digitales; si tienes Amazon o un Kindle, los libros les pertenecen a ellos; si tienes música en Spotify, debes pagar una suscripción. Por esto es importante entender cuáles son las lógicas técnicas y económicas de estas nuevas maneras de preservar y acceder a los soportes digitales.

ISRAEL RODRÍGUEZ: Me parece que, si bien no es una cosa que amerite una respuesta única, es importante lo dicho por Tzutzumatzin respecto a alejarnos un poco de la idea del archivo como un ente, que, aunque sea fluido, posea una sola voz. Cuando decimos “archivo institucional”, es como si hubiera una institución que determina el flujo de ese archivo y, en realidad, debemos pensar históricamente al archivo como un encuentro de flujos, incluso en términos administrativos. Es decir, considerar las formas de administración de un archivo y las políticas archivísticas, resultado de un juego muy complejo de intereses y personas.

Algo que mencionaba David Wood y me di cuenta en la investigación que hice sobre la historia política del cine mexicano de los años 70 (que está atravesada por la creación de la Cineteca Nacional en 1974, por la oficialización y la promoción del cine), es que está intervenida por muchos intereses de personas que luchaban desde hace años porque existiera, de personas que no estaban de acuerdo en que fuera del Estado o de quienes sí. Entonces, me agradó mucho el comentario de Tzutzumatzin, de ver el archivo como un lugar de encuentro o incluso de confrontación.

TANIA RUIZ: En ese sentido no se tiene una historia única, una historia oficial, ya que como decía David Wood, hacer una historia de los archivos es muy complicado. Existe una gran historia oficial, por eso el archivo también se vuelve parte del objeto de estudio, porque cuando estás revisando un material en específico, te preocupas por sus tarjetas de ingreso y te preguntas quién lo llevó y por qué, siempre intentando rastrear incluso antes de la llegada del material al archivo. Al hablar de archivo, nos referimos al archivo institucional como si fuera un monumento cuando, en realidad, se trata de la gran comunidad que se construye día a día y que va transformando sus propias formas de acceso.

DAVID WOOD: Lo imposible es hacer la historia definitiva, pero siguiendo lo que decía Tania, todos los que trabajamos en instituciones sabemos que la sustancia de las instituciones son los debates y las peleas. Puede ser que el director de una determinada institución establezca una cosa, pero no significa que eso defina lo realizado por esa institución.

TZUTZUMATZIN SOTO: Sobre la preservación digital, la ley de cinematografía dice: “Formatos conocidos y por conocer”. Esto ha sido un reto, porque significa hacer protocolos para cuidar esos archivos con el mismo rigor que algo fílmico, pero con sus respectivas características. Además, les comparto que cada año tenemos que revisar los cambios de códex y evaluar si lo que planeamos sigue siendo viable, a diferencia de lo fílmico. Ahora, el trabajo implica

conocer de algoritmos, de computadoras y también hay que sensibilizar a los creadores acerca de las tareas que implica proteger su obra, para que la responsabilidad sea compartida. No aminoran los retos sino que, al parecer, se multiplican.

TERESA CARVAJAL JUÁREZ: He tratado de estar en todas las sesiones, a mí se me ocurrió crear el acervo fílmico del CUEC y por supuesto que nos atañe todo lo que ustedes han comentado. En mi caso, es diferente a otros archivos como la Cineteca Nacional o la Filmoteca de la UNAM porque mi archivo es pequeño, ya que son cuarenta años de la historia del CUEC y esto se traduce en otra forma de gestionarlo. Respecto a la cuestión de lo digital a lo analógico, nosotros estamos resguardando todo lo que se ha producido en digital, entre la nube y los casetes nuevos y, como menciona Tzutzumatzin, hay que vigilarlos como al material analógico. A este último hay que estarlo revisando para saber cómo está y evitar que se deteriore en nuestras bóvedas. En su momento, yo tenía una propuesta para el congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos que no se concretó, para hacer un encuentro de archivos no solo fílmicos, buscando que lo que se está haciendo no se tire a la basura con el próximo director, rector o presidente. Mi comentario final es que, efectivamente, hay varios archivos y es importante ver cómo se gestionan, y cuál es el propósito para el que se crea un archivo que, ante todo, es el de estar abierto para su consulta, si no, ¿entonces para qué?

DAVID WOOD: Teresa me hace reflexionar con su comentario sobre los que somos usuarios pero no preservadores de la información digital. La manera en la cual interactuamos con la información digital, muchas veces de una forma completamente irreflexiva, nos lleva a dar por sentado, cada vez más, que la información digital es algo completamente etéreo: que está en la nube y que no sabemos cómo llega hasta la computadora, se borra y se deja de pensar en la dimensión física. Pero esta información no es materialmente inexistente. Los archivos digitales también son cosas físicas. Existe esa información que está codificada dentro de un disco duro, o en los correos electrónicos que

mandamos y que están almacenados en algún centro de datos en California, o en otro lado. Cada vez que accedo a un correo de hace 15 años, estoy poniendo en acción una serie de operaciones muy complejas pero inmediatas, que trae de vuelta la información de ese servidor. Entonces, también tenemos que pensar en la dimensión física de la información digital, que es parte de un proceso para darnos cuenta de cuál es la naturaleza física y material de toda esa información que tenemos al alcance de la mano.

Shelley Winters (c/Pnewman) está en un cabaret y pide a un pianista
mexicano... que se le toque a Winters
la pomera... es un momento ya que

Sesiones en línea sobre CINE Y ARCHIVO:

DE LA DIFUSIÓN DE SU PRESERVACIÓN
A LA DEFENSA DE SU (RE)APROPIACIÓN

**7ma Sesión. Prácticas de archivo en el cine
y el arte contemporáneo**



Elva Peniche
Arkehia



Andrea Ancira
Tumbalacasa



Mariana Martínez Bonilla
UAM



Elena Pardo
Laboratorio Experimental de Cine

Moderada: Virginia Rico 8 de septiembre 18:00h.

facebooklive: Ojo Libre 
ojolibrecine@gmail.com 
ojo.librecine 
443 119 8607 



PRÁCTICAS DE ARCHIVO EN EL CINE Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO // SÉPTIMA SESIÓN

PARTICIPANTES: ANDREA ANCIRA, ELENA PARDO, ELVA PENICHE Y MARIANA MARTÍNEZ

8 DE SEPTIEMBRE DE 2020

VIRGINIA RICO: Cuando pensamos en la última de nuestras sesiones, quisimos invitarlas a ustedes, dado que reconocemos su trabajo desde el descubrimiento y la creación de prácticas de archivo no hegemónicas, derivadas de sus experiencias profesionales y de una suerte de dinámicas generadas para la recuperación de temas o hallazgos de obras, de personajes de la historia del cine o del arte contemporáneo. Aunado a esto, identificamos que su labor creativa se relaciona con prácticas que problematizan el relato histórico desde el cuestionamiento al archivo, que también tienen que ver con una no idolatría del documento en sí, sino con pensarlo desde otras posibilidades y otros lugares de enunciación. Así, abro el espacio para que sean ustedes quienes, a través de sus trabajos e ideas, nos cuenten cómo han llegado a este lugar de reflexión sobre el archivo.

ANDREA ANCIRA: Mi llegada al archivo desde esta perspectiva fue fortuita pero orgánica. Sucedió a partir de que me incorporé al Seminario: *Tecnología, medios audiovisuales y experimentación artística* del Centro de la Imagen, un seminario dedicado a la investigación, la experimentación y la curaduría de archivos. Fue un proyecto que surgió mientras Itala Schmelz fue directora de este centro. Fue un espacio único que detonó un proceso colectivo de investigación que nos permitió desplazarnos de un campo de conocimiento a otro a través de trayectos lineales, espirales, nodales y accidentales que, con la guía de las personas investigadoras invitadas, poco a poco nos llevó a conformar un corpus documental, histórico, artístico, político y transdisciplinar que se volvió la base metodológica de un quehacer curatorial, que se caracterizaría como contrarchivístico e intuitivo. Fue también ahí donde, por primera vez, vi la obra de Teo Hernández, cuando Álvaro Vázquez Mantecón presentó su investigación sobre el Super-8 en América Latina.

Me interesé y enfoqué mucho en el trabajo de Teo Hernández, debido a su interés por la imagen experimental desde una estética que se parecía mucho a lo que había trabajado respecto al sonido, pero ahora manifestado en imagen: lo que me impactó fue que su imagen era muy sonora, de alguna manera, y muy ruidosa en términos visuales, aunque no tuviera sonido a veces. Entonces, empecé a profundizar un poco en su trabajo y esto me llevó a su archivo que está resguardado junto con su obra en París, en el Centro Pompidou. Me puse en contacto con el museo y, en un primer momento, resultó imposible ver algo en línea, incluso aclarando que vivía en México y que estaba desarrollando una investigación de largo aliento en el marco del Seminario. Fue muy complicado. Al principio hubo muchas trabas.

Después apliqué a una residencia de investigación artística en París, en la Villa Vassiliev. Este espacio tenía una alianza con el Pompidou. Finalmente, pude tener acceso al archivo y a la obra. Poco a poco se me fueron abriendo las puertas por completo. Eran 35 cajas llenas de material de archivo y más de 150 películas. En el caso de las películas originales, no las muestran ya que tienen versiones digitales para su consulta. En el transcurso de cuatro meses turnaba sesiones para revisar cajas del archivo y para ver sus películas. Así, estuve varios meses haciendo esto, junto a entrevistas de tiempo completo.

Mi acercamiento al archivo de Teo, desde una mirada experimental, tuvo que ver con la dificultad de acceder, desde el principio, al material original. Me parecía fundamental que la investigación que hiciera en torno a ese archivo problematizara la transterritorialidad de esos materiales y encontrara formas creativas de traducir eso, no solo en un formato expositivo, sino también en los materiales que se fueran a producir a partir de la investigación. Entonces, la copia, la no fidelidad, la piratería, la apropiación y todas esas estrategias que son tan comunes para las personas que nos movemos en el mundo de lo experimental adquirieron mucha relevancia y centralidad. Estas ideas se convirtieron en mis compañeras conceptuales y formales en mi investigación en torno a la obra de este cineasta.

Todo esto se tradujo en un par de exposiciones, una en el Centro de la Imagen y otra en la Villa Vassilieff, cuya idea principal fue presentar materiales de archivo de maneras en las que también se problematizaran la fiebre de archivo y las historias vivas y comunitarias que le dan sentido a estos. Al final, decidí exhibir muy pocos materiales originales, que son los que estaban dispuestos en estantería especial. Sin embargo, todos estos materiales originales no venían del museo, sino que los fui juntando de amigos, familiares, colegas y amantes de Teo Hernández, personas que tuvieron alguna relación afectiva con él. Para mí, el sentido de exhibirlos se vinculaba directamente con la intención de articular las historias afectivas que cargan o transportan estos objetos.

Se presentó una selección muy pequeña de la obra de Teo, porque en realidad su producción cinematográfica fue muy prolífica. Hizo 180 películas, más o menos. En la exposición presentamos únicamente 18 películas y organicé un programa de cine donde presentamos 35 más. Entre los materiales de archivo que se presentaron está, por ejemplo, un mapa que Teo dibujó en sus bitácoras sobre su percepción de la censura de la homosexualidad en ese momento. De esta manera, cada objeto y cada imagen las fui entretejiendo con su vida personal, como su obra. No fue una muestra que necesariamente buscara inscribir la obra de este cineasta en una historia general del cine o del cine experimental en Francia o en México. Fue algo muy distinto a esto.

La línea del tiempo también fue un dispositivo interesante, ya que se buscó trazar de una manera no convencional. Era como una curva con tres capas: la primera capa era la de los encuentros; la segunda, la historia del cine experimental en México y, la tercera, se enfocó en el cine experimental en Francia. Así, se iban trazando momentos coincidentes e intersecciones muy interesantes. En esta línea del tiempo, ubiqué las películas que Teo había hecho, por lo que terminó siendo un juego de yuxtaposición temporal transversal en el que se cruzaba la vida personal del cineasta con una historia más general sobre el cine.

También hice una serie de *libros* muy grandes con imágenes y fragmentos de sus diarios para el centro de documentación de la exposición. La idea era replicar el archivo que está en París en México. Con Alessandro e Isabel de Lanza diseñamos un mobiliario que giraba como la cámara de Teo; se compartieron fotografías del archivo ampliadas que acompañaron a estos libros que imprimimos en cartón de agua. Todo se pensó desde la premisa de crear y usar el material de archivo desde una negociación con el museo, para que estos materiales pudieran circular. En algún punto de la exposición imaginé que estos libros podrían ser como una muestra itinerante del archivo de Teo. Es algo que deseo y ahí están los libros disponibles, siguiendo la lógica de la copia y la piratería, la circulación, la revaloración y significación que pueden poseer, sin descartar el valor como objeto original. Pero debemos tener en cuenta que estamos lidiando con el archivo desde relaciones asimétricas y coloniales que se dan entre continentes y entre clases, que ponen en cuestionamiento cómo se va redistribuyendo el conocimiento, los recursos y los materiales con los que contamos, y que consolidan una cierta idea de la historia.

ELVA PENICHE: Esta pregunta sobre formas no hegemónicas de acercarnos al archivo y sobre prácticas no hegemónicas es muy interesante y también me lleva, como Andrea, a pensar en el Seminario del Centro de la Imagen que considero fue fundacional por los temas que trabajamos, así como por la misma forma de llevarlo a cabo. Creo que la colectividad permitió aproximarnos a los archivos de otra manera. Normalmente, el trabajo en archivo es solitario y, por más que eso siguió existiendo, siempre era un espacio de constante diálogo. Compartíamos los hallazgos, así como contaba Andrea, venían los investigadores y nos platicaban sobre su labor. Nosotros opinábamos, para luego trabajar las investigaciones propias que, posteriormente, traíamos a las sesiones. Realmente sí fue un seminario todo el tiempo. Incluso, ya en su etapa curatorial, persistió esa estructura de seminario. Esto es muy interesante para pensar en lo que decía Virginia, respecto a la construcción de relatos y de formas no hegemónicas de escribir la historia.

A su vez, algo que estaba ahí cruzando las investigaciones era que la mayoría, sino es que todos los personajes que recuperamos, estaban en una cierta situación de olvido en la historia del arte, por distintos factores. Andrea ya contó un poco lo que pasaba con Teo Hernández. En el caso de la investigación donde participé, fue un proyecto que hice con Israel Rodríguez (quien también ya participó en estas sesiones) sobre Antonio Reynoso. Se trata de un cinefotógrafo bastante olvidado en la historia del cine en México. No tanto de la historia de la fotografía, porque al ser alumno de Manuel Álvarez Bravo tenía cierto lugar. Pero en la historia del cine sí fue un creador que se mantuvo al margen por ciertas narrativas y dinámicas que ocurren en la industria cinematográfica.

Intuyo que la historia suele escribirse así, a partir de ese tipo de situaciones. Incluso, para nosotros fue un hallazgo lo que encontramos en la FilMOTECA porque entramos a recuperar la figura de Antonio Reynoso como parte del cine mexicano. Primero, desde el archivo fotográfico que guarda la familia. Fue allí donde más intervine, a partir del estudio de su fotografía, e Israel trabajó su obra cinematográfica. La familia no sabía muy bien qué era lo que había del cine en el que participó Reynoso. Nosotros teníamos idea de las películas, pero no existía una construcción más compleja respecto a cuál había sido el legado o la labor de Reynoso en el cine. Es una figura fundamental porque fue cinefotógrafo de muchas de las películas de cine experimental más importantes de los años 60: *Fando y Lis*, *Tajimara*, etc. Fue maestro de Rafael Corkidi, quien tuvo un papel muy importante en la historia del cine experimental. En fin, no se conocía bien su historia y su archivo fílmico.

Lo que resultó muy sugestivo fue hacer un cruce entre ambos archivos, porque es lo que define a este personaje, esas dos facetas de su vida que habían estado distanciadas. Nuestra misión fue juntarlas y encontrar los cruces, los momentos en los que dialogaban una y otra: el Reynoso fotógrafo y el Reynoso cinefotógrafo. Solía hacer ambas cosas al mismo tiempo. Estaba

filmando película y luego hacía foto fija. Aprovechaba ambos campos para saltar de uno al otro. Entonces, ese fue el reto. De alguna manera, fue una investigación dedicada a recuperar un personaje y su respectiva producción, alejada de un relato, que tenía sus propios hitos y dinámicas de poder. Algo que compartimos entre las investigaciones del seminario fue que se recuperó a estos personajes a partir del archivo y de esa explosión de temas, datos y problemas que suceden en torno al archivo. Es muy distinto trabajar con las obras terminadas. Hacer historia del arte a partir de las obras nada más es una forma; pero hacer historia del arte a partir de los archivos permite entrar en minucias, entrar en los errores y en las fallas; en todas esas cosas que no existen a simple vista. Usualmente solo se piensa en términos de obra o de carrera, pero siempre hay algo más.

MARIANA MARTÍNEZ: Me parece que el primer momento en que me acerqué a estas maneras no oficiales de hacer la investigación (prácticas no hegemónicas, contranarrativas o el contrarchivo), fue gracias al Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, junto a Javier Ramírez y todos los involucrados, Tania, incluso Miguel Errazu, a quien le agradezco por abrirme los ojos para poder ver un panorama que no estaba logrando vislumbrar desde mis propios límites como investigadora. Otra parte muy importante son los canales de distribución donde tienen cabida este tipo de prácticas que no se exhiben en las salas comerciales o en las cinetecas. Ahora que la Cineteca Nacional abrió este espacio de Experiencias de Archivo, con Tzutzumatzin Soto, toma forma como un gran lugar para adentrarse en los archivos.

Me he centrado en prácticas que se distribuyen en festivales de cine, como el caso de Travis Wilkerson. El Festival Internacional de Cine de la UNAM hizo una retrospectiva de su trabajo y el propio director estuvo en la Ciudad de México, participando en varias actividades, como charlas y talleres. El festival universitario Black Canvas trajo el año pasado la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi; también los museos, desde la idea del “cubo blanco”, han dejado de ser un espacio donde ya no solo se exhibe cine expandido o

archivo de imagen fija o *stills*, sino que, de igual forma, es un lugar donde tienen cabida otro tipo de exhibiciones.

Asimismo, existe otro eje fundamental, derivado de prácticas que no necesariamente son cinematográficas, pero tampoco son cine expandido, ni *performance*, ni mera documentación. Esto, para la labor del investigador, es como ponerle un lazo en el cuello, porque no hay instrumental teórico o metodológico suficiente para explicar este tipo de obras, sino que todo el tiempo se tiene que inventar y reinventar. Imagino que también es una dificultad a la que se habrán enfrentado Andrea y Elva al abrir la caja, destapar la lata, ponerla en el proyector y preguntarse qué es esto, porque en su contexto original era un *performance* y la proyección iba atrás, o porque era multicanal o multipantalla. Hay diversos aspectos técnicos y tecnológicos con los que, como investigadora, no estás involucrada o en contacto con alguien que lo haga. Es bastante complicado pues, a veces, quienes nos dedicamos a su análisis, desconocemos los menesteres propios de las prácticas que aquí nos convocan.

Lo anterior nos obliga a construir un lugar de enunciación teórica que se sale absolutamente de todo canon. Entonces, ni siquiera es inter o transdisciplinar, sino que otra cosa. Desde esta perspectiva, es muy importante construir un espacio no “contra” sino marginal dentro de la historia del cine o de la historia de estas prácticas, que vaya de la mano con los conceptualismos de mediados del siglo pasado y que tiene relación con el arte de la posguerra. Se va generando un espacio bastante amplio de relaciones. Enfrentarnos a esas dificultades hace que la investigación se convierta, a su vez, en una contranarrativa o que se piense desde este lugar marginal de creación y de pensamiento.

ELENA PARDO: Pensando en las prácticas no hegemónicas del uso de archivo para fines artísticos, nuestro acercamiento desde el Laboratorio Experimental de Cine (LEC) ha sido un poco azaroso. Yo empecé colaborando con el Trinchera Ensamble, un colectivo de cine expandido que todavía trabaja.

Solíamos reunirnos un grupo grande de personas y cada quién usaba máquinas diferentes: algunos usábamos 16 mm, otros diapositivas y otros proyectores de acetatos. Cada quien tenía su herramienta. Por una temporada estuve trabajando con ellos. Así, encontrábamos materiales en los mercados, en La Lagunilla o en los basureros. Antes había desechos de los mismos laboratorios, de trabajos que se realizaban y sobraban *rushes* o quedaban materiales. Esos mismos materiales son los que intervenimos para las proyecciones. Poco a poco se fue haciendo más difícil encontrarlos. Nos percatamos de que estábamos destruyendo algo que después sería difícil de encontrar o que, a lo mejor, estábamos bañando en cloro alguna película sin haberla visto antes, hasta que se hizo muy evidente que un recurso que era muy abundante ahora es escaso. Entonces, empezamos a resguardar las latas que iban llegando a nuestras manos. Esta fue una manera de acercarnos al archivo, jugando: quemando, rompiendo, decolorando o pintando materiales que nos encontrábamos por ahí.

A raíz de tu invitación, he estado pensando en mis primeras experiencias con materiales encontrados o de archivo. Recordé que, cuando era niña, mi papá trabajaba haciendo comerciales en 35 mm. Ellos mismos editaban los *rushes*, entonces, en su oficina había una moviola de las verticales. Los fines de semana o cuando no había quien nos cuidara, mi papá nos llevaba a mi hermano y a mí a su oficina y nos entretenía con lo que podía. Él o alguien más nos enseñó a cortar y pegar película, y nos dejaban jugar con la “pizcacha”, que eran los sobrantes de los comerciales. Nos entreteníamos mucho haciendo pequeñas películas. Ese fue mi primer encuentro con materiales, así como de archivo y de reemplazo. La vida me ha ido topando por diferentes razones con otros materiales de archivo.

VIRGINIA RICO: Pienso que nos comparten puntos de vista y experiencias que terminan siendo convergentes. Quizá, estas prácticas una no las aprende porque sean dictadas o porque alguien te dice cómo proceder, cómo tratar y concebir los materiales, sino que hay una especie de intuición y de descu-

brimiento que surge por un lado, de una suerte de libertad, que a ustedes las guió y las sigue guiando; pero también porque hay un cuestionamiento intencional sobre lo ya aprendido, sobre esta serie de elementos canónicos o reglas, conceptos que te dicen que son a los que te debes apegar, o ves que se reproducen de manera indiscriminada en los espacios académicos, en los archivos, en estas historias oficialistas que nos cuentan o que leemos. Así, es muy interesante poder acercarnos a una problematización del archivo desde sus experiencias.

Para continuar la conversación y, sobre todo, pensando que tienen mucho en común, me gustaría que nos hablaran más sobre las interconexiones archivísticas que han descubierto en el cine y el arte contemporáneo. Ya lo empezamos a perfilar un poco hablando de las salidas de los materiales de archivo, que se convierten también en parte de la obra, de la exposición o la distribución de las películas que contienen material de archivo. También pensando desde una curaduría que integre estos materiales y desde un cuestionamiento de las prácticas archivísticas a partir de la propia investigación, incorporándolas a proyectos museísticos y a investigaciones más ambiciosas. Otro asunto tendría que ver más con los materiales en sí, no solamente la manipulación que nos mencionaba Elena que hacía de manera inconsciente, pero que para ella no era nada extraordinario, sino que era parte de su desenvolvimiento y de su acercamiento a los materiales fílmicos. Entonces, ¿dónde y cómo podemos encontrar estas interconexiones archivísticas entre el arte contemporáneo y el cine?

ELVA PENICHE: Puedo hablar un poco de lo que tenemos en el Centro de Documentación Arkheia, que no necesariamente son piezas de videoarte o piezas fílmicas artísticas, sino que hay muchos materiales que son registros, son documentación o no tienen esta pretensión de obra pero que, al estar en ese archivo, se relacionan con esas otras obras. Tenemos, por ejemplo, el fondo de Pola Weiss que, como saben, es una de las videoastas más importantes en México y quizás en América Latina, pionera de muchas prácticas

videográficas. Se me viene a la mente un proyecto que está ahora en proceso de investigación. Es un documental que se realizará a partir del material de archivo de Pola Weiss, dirigido por Alejandra Arrieta y Sabino Alva Pulido. Lo interesante es que están haciendo una revisión de las obras de Pola, a través de un documental con un uso muy interesante del material de archivo. Entonces, para pensar en esos cruces, el material de archivo acaba siendo también obra, a partir de su uso plástico en el cine documental. También los tratamientos dados a esos materiales de archivo, que son tratamientos que emulan las prácticas de la misma Pola, de intervención en el soporte de video, son efectos que hacen eco de su producción artística.

Al mismo tiempo quería traer a la mesa una experiencia que inició Tzutzumatzin Soto, que fue una especie de colaboración con los museos de arte contemporáneo con algún acervo que resguardara videoarte o material en video con contenido artístico. Tzutzumatzin nos convocó y estuvimos colaborando el Centro de Documentación Arkheia, el Laboratorio Arte Alameda, el Carrillo Gil, el Centro de Cultura Digital y el ex-Teresa. Este ejercicio ocurrió hace unos tres o cuatro años, y se trataba de hacer una revisión de material de videoarte o arte que estuviera en acervos de museos y visualizarlos juntos. Fue una experiencia hermosa porque muchos de nosotros no sabíamos cuál era el contenido. Al no tener estos maravillosos aparatos de reproducción, como los de Elena en el LEC, habían sido catalogados como objetos. Descubrimos, por ejemplo, un videoperformance de Maris Bustamante, catalogado como un objeto en el archivo, como una pequeña cajita con cierta medición en centímetros con una etiqueta; pero no sabíamos realmente qué era lo que contenía. Sabíamos que tenía algún valor porque estaba en el fondo del No Grupo, pero hasta que pudimos digitalizarlo, visualizarlo y entender esas materialidades de las que hablaba Mariana, nos dimos cuenta de que era una pieza artística.

Este tipo de piezas también están conviviendo con otros materiales que no tienen ese carácter artístico y están ahí, en el archivo, en relación estrecha.

No solo están guardados juntos, sino que unos aportan información sobre los otros. Es importante cuestionar si el valor de las piezas se genera porque así lo concibió el artista o por las formas como se exhibe, los modos como se manipula o se lee a partir de un documental o una exposición.

MARIANA MARTÍNEZ: Justamente este lugar de no inscripción de las prácticas de archivo en la institución dificulta sobremanera el poderle atribuir una clasificación para desentrañarlo y desenmarañarlo. Por supuesto, la relación existe desde que nace el cine. No hay cine de archivos; el cine nace como archivo. Sus relaciones con el arte han sido muchas a lo largo de toda su historia. El asunto con el arte contemporáneo es que se desdibuja el tema de la inscripción general de las artes, es decir, no hay una etiqueta para llamarle de forma definitiva a esas prácticas: son audiovisuales y son prácticas de archivo, sí; pero no hay una forma aún más grande que las pueda contener, porque son singulares y tienen relación las unas con las otras.

Igualmente, debemos pensar en qué tipo de relaciones se pueden trazar; es como el gran agujero negro de la investigación. Me vienen a la mente estas problematizaciones de los relatos históricos, en relación con lo que decía Elva sobre no saber a lo que nos estamos enfrentando porque, entonces, pareciera que la historia del arte y la historia del cine dejan de lado este tipo de prácticas. Por tanto, surge la pregunta: ¿cómo nos acercamos a ellas desde nuestras propias inquietudes? En este sentido, tiene mucho que ver la materialidad.

En un principio, yo no estaba interesada en explorar la materialidad del cine de archivo o del cine de remontaje, de metraje encontrado o cómo se le desee llamar (en realidad, pierde sentido esta distinción), hasta que me enfrenté a prácticas que en realidad se interesan menos por lo que contiene la imagen que montan o remontan, pues solo les preocupa trabajar con la materialidad, con el desgaste de la película. Por ahí trabaja el Colectivo Los ingrátidos, que lastiman la película, que son los fotogramas de *La perla*. Incluso, en el propio

hecho de construir una máquina, y es lo que también hace el LEC. Entonces, ahí entra otro aspecto bastante importante para la investigación y para la historia que se escribe sobre estas prácticas no hegemónicas: la materialidad.

VIRGINIA RICO: Sobre todo, pensando que hay una renuencia a concebir al cine como parte del arte contemporáneo, marcando distinciones claras y muy específicas que, quizá, son fijadas por su prevalencia industrial, por pensar que el cine tiene sus propias convergencias y sus respectivas formas de hacerse, y que terminan siendo las prácticas que resultan ser las más historiadadas, pero aún resulta un poco complicado trazar caminos comunes sobre las variadas formas del cine. Por lo tanto, cuando reflexionamos sobre esto, empezamos a encontrar resquicios aparentemente diminutos, donde se cue-
lan prácticas cinematográficas expandidas y multiformes que se vinculan más con el arte contemporáneo, conviviendo en un mismo lugar de pensamiento.

ANDREA ANCIRA: En esto, personalmente difiero un poco. Quizá no tanto así, pero pensando en lo que se está planteando, me parece que la intersección más clara entre el cine y el arte contemporáneo podría surgir precisamente de las prácticas experimentales del cine y del videoarte y, luego, incluso con la danza y el *performance*. Desde hace muchos años, vemos imágenes en movimiento en el museo. No presentada como cine, pero sí son prácticas que se anclan más en una tradición experimental o marginal a la producción industrial del cine, si es que se puede hablar de tradición experimental, a pesar de que suene como algo contradictorio. Yo podría hablar sobre cómo fui transitando entre el cine y el arte contemporáneo, y creo que esto se conecta con la primera pregunta sobre las prácticas archivísticas no hegemónicas y con el cuestionamiento que ciertas prácticas del arte contemporáneo le han hecho al archivo y, en general, a la Historia, al descentrar la dimensión historiográfica y resaltar la dimensión arqueológica de este aparato. En lugar de que el objeto del archivo busque preservar una memoria, desde la sensibilidad poética del arte surge una pregunta hacia las condiciones de aparición de un material, de un evento, de una realidad o una imagen. De ahí que, como diría

Mario Rufer, el trabajo político de la memoria no necesariamente esté en recordar, sino en hacer conexiones. Estas apropiaciones radicales del aparato de archivo, desde el arte contemporáneo, han ofrecido la posibilidad de repensarlo desde su fundamento, desde la perspectiva de la fiebre y el contagio, así como de los actos de aquellos a quienes afecta su comunidad.

Como ya había comentado, además de la apropiación y de la copia, la traducción ha sido una estrategia muy potente de puente entre cine y arte contemporáneo, según mi perspectiva. Pienso la traducción desde un concepto que un poeta chileno plantea. Andrés Ajens habla de la translucación, para pensar la traducción como acto creativo y como un gesto para abrir nuevas conversaciones. Y justo ,para mí, el trabajo de archivo ha implicado abrir continuamente conversaciones que exploran la performatividad ontopolítica del archivo, eso que lo convierte en algo más que un repositorio. Además del seminario donde surgió el proyecto sobre Teo y del que derivó la exposición, Regina Tattersfield y yo convocamos a Tania Solomonoff, a Dalia Huerta Cano, Anaïs Bouts y a Rodrigo Valero-Puertas, para dialogar sobre los materiales del archivo y la obra de Teo, generando lecturas y traducciones que buscaban meter el cuerpo en el archivo y meter el archivo en el cuerpo. Después, durante la exposición, también se presentó un *performance* de Bernardo Montet, amigo y colaborador de Teo. También invité a un percusionista de Portland, que se llama Marshall R. Tremmell, con quien utilizamos una película de Teo como partitura que interpretó en Aeromoto.

La última traducción que hice fue en colaboración con la coreógrafa Aura Arreola, y se presentó en el Museo Tamayo. El ejercicio se llamó *Especulaciones de una cámara que baila*³ y estudiamos la última película de Teo; Aura fue descifrando algunos pasos que se repetían en la película. Entonces, los empezó a trabajar en cámara lenta. Luego, fue derivando en varias lecturas a partir

³ <https://www.youtube.com/watch?v=sIySXXLLpWI&t=657s>.

de esos pasos, encontrando/interpretando un sistema de la propia coreografía de la película y de los movimientos de la cámara con los movimientos de los cuerpos. Este *performance* lo hicimos en el marco de la exposición *Ismo, Ismo, Ismo*, en la que se presentaron dos películas de Teo. Cada uno de estos ejercicios de traducción partieron de un deseo de archivar anclado en el derribo o el exceso del propio archivo y, como diría Lepecki, en la identificación del potencial creativo de un cuerpo de obra que sigue siendo totalmente contemporánea en sus demandas de actualización. Este sería mi camino, desde cómo me lo he estado imaginando y cómo le he estado dando vueltas a esos puntos de encuentro entre el cine, el archivo y el arte contemporáneo.

ELENA PARDO: En diferentes trabajos, a lo largo de la vida, me he enfrentado a que el material que me dan para trabajar algo, ya sea visual para un concierto o un clip, una cortinilla para alguna actividad o aniversario, son solamente fotos o algunos registros que no necesariamente dan mucho de sí. Entonces, allí empecé a explorar la posibilidad de intervenirlos de alguna manera, por ejemplo, las cortinillas de Oaxaca Cine eran unas fotos que se sacaron del libro del aniversario 100 del Teatro Macedonio Alcalá, espacio que se usaba solo para obras de teatro. En algún momento, en sus primeros años, allí hubo circo y lucha libre, era un lugar muy accesible para todo tipo de público. Después se quemó y posteriormente lo restauraron. A raíz de esta experiencia, se volvieron muy selectivos con el tipo de eventos que se realizaban dentro de las instalaciones. En este contexto llegó el proyecto de Oaxaca Cine, que inició en el 2011. Me contaron que a la administración del teatro le daba un poco de temor que se hiciera un cine porque, por alguna razón, las personas se imaginan que los cines se queman (*Cinema Paradiso* hizo muy mal al cine en ese sentido). Entonces, pensé que sería simpático hacer una cortinilla donde llega un “Godzilla-proyector” a interrumpir una sesión del teatro, se instala y empieza a proyectar. Las personas tienen miedo al principio, pero después se quedan felices viendo la película. Todo esto se hizo con material de archivo animado al estilo Monty Python.

El libro de donde saqué las fotografías fue editado por la SECULTA de Oaxaca. Al parecer, no había conflicto de derechos, o al menos no hubo nadie que me diera lineamientos de uso. Usé las fotografías con un tono de humor, espero que nadie se haya ofendido. Probablemente algunas personas reconocieron a sus familiares por ahí.

VIRGINIA RICO: Lo que plantea Elena se vincula con el hecho de que, a veces, te ofrecen o te proponen trabajar con un material de archivo, pero te lo piden desde ciertos lineamientos, desde el hecho de digitalizarlo y “respetarlo”; lo que hablábamos de la idolatría del material de archivo. Sin embargo, esa es una de las interconexiones que veo que existen entre el cine y el arte contemporáneo, que es el no ajustarse a esas reglas: buscar otras lecturas, otras interpretaciones y otras materialidades que pueden devenir en una especie de confrontación epistemológica. Esto va más allá de respetar las fotografías como objetos y como imágenes, idea que nos lleva de nuevo a lo que proponía Andrea, de pensar la copia y el formato digital como la filtración del original y, a su vez, plantear este tratamiento desde una especie de posicionamiento conceptual, estético y artístico; pensar cómo el documento se puede amoldar también a las necesidades del investigador, del artista, del gestor y del curador. Intuyo que hay relaciones muy jerárquicas en las convenciones del archivo: arriba está el documento, la institución que lo resguarda y luego, hasta abajo, están los artistas y los usuarios. Entonces, acceder al documento y poder utilizarlo, manipularlo o darle un nuevo sentido y otras significaciones, terminan convirtiéndose en procesos más complejos que son necesarios de repensar.

ANDREA ANCIRA: Algo que tienen en común el cine y el arte contemporáneo en el uso del archivo está relacionado con esa necesidad de participar de la práctica archivística. Es decir, establecer, imaginar, inventar estrategias y posicionamientos que estén desafiando esos protocolos tradicionales, mediante los cuales los archivos oficiales se exhiben.

MARIANA MARTÍNEZ: Ahí reside el valor o la potencia del trabajo con el material de archivo, en su (re)apropiación. Precisamente, hay un montón de prácticas: trabajos como el de Annalisa D. Quagliata, Los Ingrávidos, Bruno Varela, etc., que son grandes nombres. Mariana Dianela Torres, al parecer, se está sumando a esta gran tríada de referentes para pensar el trabajo del audiovisual con archivo en México. Incluso, lo que ha hecho Pablo Martínez Zárate en el trabajo de montaje. Ellos no suelen trabajar por comisión, como sí es el caso que comenta Elena. Claro que tienen que seguir ciertos lineamientos que, incluso, están relacionados con una reglamentación o una disposición legal que no te permite hacer ciertos usos de las imágenes, a menos que estén pasando por otro tipo de filtros. Se trata de encontrar el umbral entre lo permitido y lo prohibido, que es donde habitan estos creadores. Es la gran potencia política del trabajo con el archivo, con la imagen de archivo, por una parte.

También está el otro lado, el de todos los creadores de estas prácticas realizadas con archivo personal, con película casera, con metraje de latas que se encontraron en un mercado de pulgas, se hallaron abandonadas o se obtienen por donación. Hay un sinfín de opciones para que alguien tenga archivo en sus manos y lo pueda trabajar libremente. Es otra manera de apropiárselo. Creo que encontrarse esos espacios tan pequeños de la apropiación, donde se pueda hacer algo crítico con el archivo, tiene que ver muchas veces con reflexionar la propia historia no solo del cine, sino la gran disciplina de la historia, una de las potencias de trabajar con el archivo.

ELVA PENICHE: El archivo suele ser el espacio para construir visiones de la historia desde la investigación académica, incluso desde lo fílmico y lo audiovisual con una visión muy documental, que suelen respetar estas normas de las que todas han hablado. Este respeto al original y a las lógicas del archivo (ya que también debemos pensar en el problema de los derechos de autor) siempre es un problema en las prácticas de apropiación. ¿Qué se puede y qué no se puede hacer con el material de archivo? Estas otras

lógicas, que por suerte existen en las prácticas del arte contemporáneo, vienen a romperlas, a ponerlas en crisis y a hacer justamente una crítica, como decía Mariana. Pienso que también es una potencia de muchos artistas contemporáneos que se acercan al archivo; incluso, logran hacer una crítica de las lógicas del archivo. Creo que es cuando ya alcanzan un nivel crítico muy interesante porque logran descubrir lógicas de dominación o lógicas de hegemonía que funcionan dentro de los archivos, que no siempre se pueden visibilizar a partir de usos que son respetuosos de todas estas reglas que existen y que tienen su razón de ser, protegiendo a los autores de los documentos originales, etc. Es un problema complejo, pero me interesaba este último punto del que hablaba Mariana, el cómo las prácticas de reapropiación y de reutilización del archivo, desde el arte contemporáneo y desde el cine, permiten hacer críticas de los archivos, cómo funcionan estos y cómo están estructurados.

VIRGINIA RICO: Pensando en estos usos múltiples o concepciones contrastantes que puede tener el archivo, es decir, el archivo como lugar, como documento y como concepto, podemos hablar del tema que empezó a delinear Andrea y Elva, respecto a estas posibilidades del archivo en tanto acceso a lo íntimo, esta confluencia entre lo público y lo privado, entre la secrecía y el acceso a la información con fines investigativos. Esta multiplicidad conceptual está vinculada con pensar al archivo como un concepto abierto ligado a asuntos tan complejos como el tema de las afinidades electivas, que queda muy marcado en el libro sobre Antonio Reynoso y en la experiencia de Andrea, con el acceso a los únicos originales que pudo exhibir y que fueron los que les pertenecieron a personas involucradas afectivamente con Teo Hernández. Estas afinidades electivas pueden ser canales y puentes para la recreación del archivo, por un lado, pero también pueden ser archivo en sí mismas; lo pongo sobre la mesa porque es algo que resalta los temas que estamos conversando ahora. Pasemos a hablar entonces de lo íntimo del archivo, su connotación personal y lo que significa concebir el archivo desde una temática eminentemente afectiva.

ELVA PENICHE: Hay muchos niveles de lo personal en el archivo. Por un lado, está lo personal de los sujetos ahí representados, resultando sorprendente ver cómo su vida personal de repente se vuelve patrimonio público, cuando se convierte en archivo lo que un sujeto guardó sin que haya pensado en eso. De repente, el mundo entero puede entrar a su privacidad. Esto es un fenómeno que me interesa, lo personal que se vuelve público desde el archivo. Por ejemplo, en Arkheia sí hemos encontrado cosas muy sensibles. Como catalogadora, me preocupa que haya cosas que quizá no deberían estar para que todos lo vean y, sin embargo, a la vez ya están ahí. También hay un proceso burocrático muy complejo para dar de baja algo que ya es público. Por ejemplo, el archivo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM) es patrimonio nacional porque la universidad es pública; entonces, es un problema que implica tanto cuestiones éticas, como legales y afectivas.

Pensando también en lo personal del catalogador, al trabajar un archivo se involucra de muchas maneras, pues empieza a intervenir desde su subjetividad. Sobre esto, hay muchos grados de intervención: desde empezar a vivir la vida de los personajes que se están dando a conocer, a tal grado de soñar. En mi caso, he soñado con Helen Escobedo y con otros personajes que estudio. De repente, involucras en sus vidas en un grado tan profundo, que se crean conexiones extrañas. Estas actividades normalmente son borradas por la estructura del archivo, porque se busca objetividad y que los datos de quienes están interviniendo queden de alguna manera eliminados. Las mismas lógicas de la archivística, que implican hacer cuadros de clasificación, bases de datos, etc., terminan siendo esquemas muy cuadrados donde la voz y la relación que uno guarda con los archivos es suprimida. Cuando mucho, sabemos que la mayoría de los archivos son trabajados por personas que los conocen como nadie. Entonces, ahí también hay una afectividad muy interesante. Pensaba en un ejemplo: los Lesbian Herstory Archives, que están en Nueva York. Es un archivo de la historia lésbica no solo de Nueva York, sino de varias ciudades. Allí, uno de los criterios para los materiales que ingresan por donación es que la persona que va a donar algún material haga una especie de relato de

cuál es su relación afectiva con lo que entregará. Esas relaciones también son parte del archivo. Es decir, los documentos entran con esa “acta de nacimiento”, donde se especifica su valoración personal y explícitamente afectiva del documento como tal. Sara Ahmed ha trabajado este tema de la afectividad en los archivos. Es un gran tema para pensar.

Como les decía, tiene que ver con muchos niveles en los que intervienen todos los participantes. A esto se suma otro, que es el sujeto que consulta o el sujeto que usa el archivo. Aquí se presenta otro nudo de afectividades que también entra en contacto. Justamente Sara Ahmed habla de una cadena de afectividades que se van sumando en los archivos y se va formando como si fuera una bola de nieve gigante.

VIRGINIA RICO: Esta dialéctica de la afectividad del archivo me parece que es difícil de comprender y asimilar en un primer momento. Recuerdo que, en el documental *Perdida*, de Viviana García Besné hay una constante: antes de conocer el archivo de su propia familia (integrada por productores y distribuidores de cine mexicano), Viviana mostraba una suerte de renuencia respecto a esta. Después de profundizar en los archivos familiares y de redescubrir estas relaciones afectivas, la mirada de Viviana parece cambiar, buscando aferrarse a ellas para después pensar en relaciones cinematográficas que el archivo familiar guarda con recelo. Se encontraba completamente implicada, sin forma alguna de darle la vuelta. Entonces, sí pueden identificarse confrontaciones afectivas sumamente complejas.

ANDREA ANCIRA: En la *Cultura política de las emociones*, Sarah Ahmed escribe un poco sobre la dimensión emocional del archivo desde el contacto y el contacto pensado como tacto. Ese es el lugar de disputa del archivo, entre lo público y lo privado. Creo que estas contrahistorias de las que habla Elva, esos contrarchivos y contranarrativas tienen que ver con esos contactos, con desvanecer esa división tan pesada entre lo público y lo privado, y mostrar la potencia de que se permean y se contaminen mutuamente. Esto nos permiti-

ría entender la historia de otra manera. Las historias de trauma que han existido, cuando están contadas desde los testimonios y desde las relaciones que atravesaron afectivamente a las personas involucradas, empiezan a revelar que la historia también está hecha de afectividades y emociones, por lo que este paradigma público-privado quizás habría que empezar a cuestionarlo en algún punto. Estas aproximaciones del archivo justo hacen tambalear esas divisiones.

Como referencia de estos enfoques, pienso también en la investigación de Ann Cvetkovich, que se titula *Un archivo de sentimientos*. Se trata de una recopilación de testimonios de mujeres lesbianas que participaron en el ACT UP de Nueva York. También está el trabajo de Saidiya Hartman, Sara Ahmed o Andrea Noble, fallecida el año pasado. Pensando en estas investigaciones donde las emociones empiezan a poner en cuestión ciertas cosas, se me viene a la mente el libro de Enzo Traverso, *Melancolía de izquierda*, que es una investigación muy original sobre la estructura emocional que domina en los movimientos de izquierdas a finales del siglo XX. Él empieza a cuestionar muchas cosas sobre la izquierda y cómo nos acercamos a ella desde lo emocional y no desde la militancia. Creo que, justamente, está escarbando en esas zonas de contacto que me parecen muy productivas. Yo lo viví muy de cerca con el archivo de Teo. Al menos había una parte de sus diarios que estaban arrancadas. Al final, las personas que han leído esas notas (que son en realidad bocetos), encuentran conexiones sorprendentes entre la obra y su vida. Por eso, sus diarios son una llave muy interesante, como una puerta trasera a su obra.

MARIANA MARTÍNEZ: Hace mucho eco en mi mente lo que plantean Elva y Andrea, que llevan el archivo al terreno de lo que se entiende como lo político y la distinción con la política y estas relaciones con lo privado. Me gustaría mencionar el ejemplo de Travis Wilkerson, que hace un momento nombré como parte de estos canales de distribución alternativos. En su última película, que sí alcanzó a proyectarse en la Cineteca Nacional, mues-

tra precisamente cómo se tejen estas relaciones tan complejas y complicadas entre la memoria individual o la memoria privada y las memorias colectivas. Su película empieza como un *performance*, después monta banda sonora y banda visual. Tiene que ver con la historia del racismo en el sur de Estados Unidos; se trata de una investigación enorme que parte de un secreto familiar: su abuelo, (un supremacista), en los años cuarenta, mata a un hombre afroamericano por un lío, un chisme. Entonces, Wilkerson decide recopilar testimonios provenientes de su familia, mamá, tías y de los vecinos, descubriendo cosas espeluznantes que no solo tienen que ver con su pasado y con la historia del abuelo; sino con la historia presente de su familia. A lo largo de la película, vemos además un ejercicio cinematográfico muy rico, ya que es trabajo de montaje y de archivo por un lado y, por otro, es un *roadtrip* documental y también un cine ensayo; o sea, es una narrativa muy compleja. Él va problematizando las relaciones entre el racismo contemporáneo, que coincide con el asesinato de muchos jóvenes afroamericanos, y la ley en Florida *Stand your ground*, que permite a cualquier ciudadano aniquilar a cualquiera que se le acerque, siempre y cuando justifique con palabras que se siente agredido.⁴

Así, se tejen estas relaciones muy interesantes a partir de la problematización de responder a la pregunta de: ¿cómo es que el racismo nunca dejó de ser un problema en Estados Unidos? Aquí, lo interesante es que se da a partir de la memoria de la familia, de una memoria individual que sale a la luz, hasta que él empieza hacer la pesquisa de los testimonios y la entreteje con la memoria colectiva y la memoria histórica del problema del racismo en Estados Unidos. Él no tiene diarios ni logra recuperar mucho más allá de unas pocas películas que tienen que ver con una fiesta de su familia y con algunos convivios. A partir de todo, este material crea esta película tan interesante, que es: *¿Te has preguntado quién disparó?*

⁴ Uno de los ejemplos más conocidos es el asesinato de Trayvon Martin, en febrero del 2012, cuyo asesino, George Zimmerman, logró evadir la condena aludiendo a dicha ley.

VIRGINIA RICO: Ahora que estamos hablando sobre esto, recuerdo *Renacida*, publicación de los diarios de Susan Sontag, publicados por su hijo. En el prólogo, David Rieff comenta que no sabía si le estaba faltando el respeto a su madre por publicar sus escritos personales, pero, hasta cierto punto, le parecía más honesto que esos diarios íntimos fueran publicados por su propio hijo, a que los publicara una editorial que tuviera otros objetivos más allá de compartir las vicisitudes, los pensamientos y los sentimientos escritos en los diarios personales de, en este caso, una escritora reconocida. Quizá, esto es algo para considerar ahora que estamos hablando sobre los temas de la intimidad, de la afectividad y del archivo, más allá de que estén relacionados con el ámbito cinematográfico.

Nos damos cuenta de que las afectividades tienen que ver, primero, con el acercamiento y reconocimiento que hacemos de esos materiales y hacia esas huellas de vida, esas experiencias que han dejado marca. Por otro, cómo trabajamos con ellas, es decir, si buscamos darles una salida pública; si las utilizamos para investigaciones o si se trata de un acto para lucrar con ellos, por cuestiones de morbo o para comercializar. En fin, hay muchas posibilidades que a veces pueden estar contrapuestas, otras resultan ser complementarias; pero definitivamente es un tema que nos atañe a todas las personas que decidimos acercarnos al archivo, conceptualizarlo o trastocarlo.

El archivo está compuesto de múltiples visiones, no solamente documentos institucionales o documentos personales. Hay una infinidad de características adjudicadas a lo que Jamie Baron llama el “efecto archivo”, por lo que considerarlo en este caso, desde lo que estamos reflexionando sobre las cuestiones eminentemente afectivas con lo que transita entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social, no están disociadas, sino que hay limitantes a veces no tan claras, pero sí es importante considerarlas y tomarlas en cuenta en el momento cuando (por lo menos nosotros, como agentes externos) decidimos acercarnos al archivo.

TANIA RUIZ: Me quedé pensando en lo dicho por ustedes y me parece que es un gran cierre para nuestras sesiones. A final de cuentas, seguimos cuestionando y buscando formas con las que podamos romper la hegemonía de esos grandes archivos dependientes de grandes instituciones. Sin embargo, también parecemos estar en el otro lado, como un caso de doble personalidad. Queremos, por un lado, que se rompan las estructuras, pero por otro, sabemos los riesgos que se correrían en ese sentido. Mariana daba un ejemplo con un material de *La perla* y de cómo el Colectivo Los Ingrávidos modificaron unos fotogramas. Me quedo pensando desde la historia, en este caso, desde la historia del arte y la cuestión de cómo protegemos el original y cómo abogamos porque el original sea accesible desde la creación artística.

Algo que parece muy interesante para traer a la mesa y reflexionar es lo que nos comentaba Antonio Zirión, en una charla que dio en Morelia. Hablaba sobre el derecho al olvido y personalmente lo vinculo con todo este ejercicio del reemplazo. Pienso en toda esta parte del cine familiar, sobre todo, cuando no es un legado de una familia que se entregue al artista, sino cuando es cine encontrado o cine huérfano. No sabemos (y puede que nunca lo lleguemos a descubrir) por qué esas películas terminan en el puesto de un mercado de pulgas o en un basurero. Me pregunto todo esto cuando decidimos qué resguardar y qué no. Cuando decidimos ya no como parte de una institución (ya que estas tienen sus elementos propios y sus formas, sus maneras de seleccionar), sino también nosotros como investigadores, historiadores y artistas.

Hay un momento en que tomamos un material y decidimos darle nueva vida y un nuevo aire. Andrea hablaba de los documentos de Teo Hernández y cómo parecía que él había puesto cierto orden, y cómo es que terminaron siendo sus diarios los que fueron presentados. Desde este tipo de ejemplo, me surge la pregunta: ¿dónde queda el derecho al olvido? El derecho a borrar la personalidad; el derecho a, como en el caso de muchos realizadores que construyen una figura pública, que trabajan en la construcción de esa figura pública, que seguramente no tiene nada que ver con la persona que habita en su

intimidad; pero incluso esa figura pública forma parte de su propia creación artística. Entonces, nosotros llegamos e irrumpimos a través de los archivos y descubrimos a esa persona mundana, banal, con dolor, con amor, desamor y todas estas cosas terriblemente humanas, que muchas veces se intentan dejar en el pasado. Entonces, como una reflexión derivada de todo lo que hemos hablado sobre eso: ¿dónde queda el derecho al olvido?, ¿tenemos derecho a ser olvidados y a formar parte del anonimato histórico de la humanidad?, ¿o de verdad tenemos el derecho de ser quienes sacamos de ese silencio a las personas tanto públicas como a quienes nunca tuvieron la intención de ser personajes públicos?

MARIANA MARTÍNEZ: El comentario de Tania puede responderse en varios niveles. Para empezar, hay muchos investigadores que se dedican a analizar la obra de Los ingrátidos. No me queda muy clara la relación que ellos tienen con el archivo, en especial con la película *La perla* que, en realidad, forma parte del archivo de Fundación Televisa. Lo que sí pude localizar formalmente, cuando me acerqué a esta obra en específico, es que para empezar la imagen está virada, es decir, está girada, como en un espejo. Además de que es la apropiación de un fragmento muy pequeño. Entonces, probablemente no hay una ruptura legal, porque ese tipo de apropiaciones sí se permiten legalmente. Incluso, alguna vez me comentaron que hay una figura que te protege para utilizar este tipo de materiales cuando dices que son parte de tu colección de fotogramas o de secuencias que has extraído a partir de cualquier cosa, gracias a un *software* de edición. Sin embargo, al mismo tiempo, se establece una relación muy perversa con los archivos. Por ejemplo, en el caso de *Materia oscura*, de Bruno Varela, donde trabaja con un archivo que está corrupto, compuesto por las fojas de la Procuraduría sobre el caso Ayotzinapa. En realidad, el archivo son fotocopias y materiales que están borrados y rayados; se presume que hay un respaldo digital en un disco compacto, pero el disco no está. Y lo que tenemos es la imagen de una fotocopia y lo que quedó como resguardo digital. Los testimonios están tachados; están rotos. Las fotografías están tantas veces fotocopias que es evidente la mutación de la inscripción

de la imagen, a tal grado de ser ilegibles. Entonces, ya son manchas negras. Bruno trabaja con eso, con esa propiedad del material para hacer una crítica a la institución que resguarda el archivo.

El derecho al olvido está en otro nivel que implica una toma de posición; incluso, se relaciona con un cuestionamiento ético hacia quién trabaja con el montaje ¿Quiénes somos para atribuirnos esas imágenes y utilizarlas, violentando su intimidad y transgrediendo la vida personal al hacerla pública? Además, ni siquiera es para investigación personal, sino para hacerlo absolutamente accesible para todos. Hay que reconocer que acercarnos a una imagen o a un archivo es una toma de posición y un acto político, más allá de considerarlo o no como un acto violento. Considero que es violento, pero es una toma de posición incluso frente a la historia, frente a esos olvidos que la historia impone. Está muy claro quién no pasa a las grandes narrativas, quién no puede pertenecer a ellas. Entonces, me parece muy relevante en ese sentido la labor de quien rescata el archivo y de quien lo resguarda desde estas tomas de posición.

ANDREA ANCIRA: Pienso que la pregunta interpela totalmente desde la ética. Son decisiones que también haces. Concuerdo totalmente con lo que Mariana dijo: depende también de qué archivo se esté trabajando y cómo. Cuando te enfrentas al archivo, también hay intuiciones de qué tanto se puede abrir o no. En el caso del libro *Anatomía de la imagen*, por ejemplo, sí quisimos abrirnos en múltiples sentidos, dado que lo trabajamos entre varias personas: Daniela Ramírez hizo un diseño súper cuidado; con Mauricio Andrade trabajamos la edición. Fue una colaboración muy compleja, pues había que tomar muchas decisiones.

De entrada, estás interviniendo algo, estás abriendo una caja de Pandora que no sabes tampoco qué repercusiones tendrá. Para mí ha sido impactante los efectos que generó el publicar el libro. De pronto, personas de Perú, Argentina y de varios lugares de América Latina se acercaron a la obra Teo, gracias

al libro. Para esas historias, esas personas, esos cuerpos excluidos de ciertas narrativas, el trabajo de archivo se convierte en una revisión de la historia que te permite contarla distinto. Teo, por ejemplo, está súper identificado en el cine experimental francés y, al mismo tiempo, nunca lo aceptan del todo. Y cuando hacen las genealogías del cine experimental mexicano tampoco lo incluyen, porque no produjo cine en México. Entonces, se queda en una especie de limbo, por lo que se debe emplear ese limbo como una zona productiva para cuestionar otra vez cómo estamos construyendo las historias. Ya sea a partir de paradigmas nacionalistas o de otro tipo que valen la pena cuestionar desde lo público y lo privado, desde lo nacionalista, desde el Estado, desde el patrimonio.

ELVA PENICHE: También coincido con lo que ambas dijeron. Para no repetir lo comentado, pensaba hablar desde otro ámbito. Últimamente en Arkheia tenemos muchos espacios de discusión del equipo, dirigido por Sol Henaro, quien promueve que estemos en constante diálogo. Asimismo, empezamos a revisar diversas leyes que de alguna manera afectan al archivo. En dicha revisión, tratamos de establecer una serie de cruces, primero como seminario interno y después para plantearlo a la propia institución, pensando qué tipo de preguntas debíamos efectuar. Entre la Ley General de Archivo, la Ley de Transparencia y Acceso a la Información, la Ley de Derechos de Autor, la Ley de Protección de Datos Personales, etc. Entonces, son cuatro leyes aunadas a todos estos factores y a estos sujetos de derecho que están involucrados en este tipo de prácticas.

Para pensar en una obra de arte contemporáneo que recupere archivo y que la exhiba en un museo o festival, hay que llevar a cabo varios pasos y atravesar situaciones en las que tiene que ver el derecho de muchos sujetos: el derecho de los sujetos representados, el derecho de los sujetos artistas, los derechos de autor, los derechos de quienes participan como gestores, el derecho al olvido, que igual funciona en otro ámbito más simbólico. Es muy importante hacer siempre este ejercicio de cruces de los derechos. Ya sea en

términos legales muy formales o como un derecho vinculado al olvido y con otro tipo de decisiones y relaciones con el pasado y la memoria. Es un tema muy complejo, que involucra muchos personajes y sensibilidades.

VIRGINIA RICO: Coincido totalmente. Intuyo que el olvido, al igual que la memoria, tiene múltiples connotaciones. Sus posibilidades de interpretación pueden provenir de una suerte de cuestión personal, es decir, cuando se decide omitir ciertos momentos en un plano quizá más subjetivo, individual o familiar y tiene relación con no dejar nada accesible para los demás. Estamos hablando de un olvido incuestionable. No obstante, lo que me preocupa más es el hecho de pensar en un olvido impuesto. Históricamente hablando, el olvido y la omisión han sido formas de dejar de lado a comunidades, a culturas completas, a grupos sociales o personajes que no entran en cierto tipo de parámetros. Por tanto, una respuesta a ese olvido radica justamente en la historia social contada desde abajo como se ha promovido desde los estudios subalternos. Ahí hay una defensa y un cuestionamiento por la omisión total de prácticas, de vinculaciones, dinámicas sociales y de grupos humanos específicos, los cuales se han mantenido al margen de la historia. Quizá ahora la pregunta se torna más necesaria: ¿qué historia estamos creando y desde cuáles discursos? Y llevándolo al tema del olvido: ¿el olvido de quién y para quién? En este sentido, el archivo tiene un lugar estratégico, que puede decidir desde su correspondiente conceptualización, así como desde sus materialidades y desde su institucionalidad, a quién dejar dentro; pero también a quién dejar fuera de la propia historia que estamos intentando construir todos los días. Resulta provechoso que la pregunta de Tania desemboque en este tipo de problemáticas, porque afortunadamente no vamos a encontrar una respuesta inequívoca. Encontraremos más y más problemas, así como más recovecos.

DANIEL VALDEZ PUERTOS: ¿El MUAC tiene condiciones para preservar formato fílmico? Y si es así, ¿es accesible al público? Me gustaría saber si cuentan con una especie de catálogo o si reciben documentación de alguien interesado en llevar películas que tenga en casa y desee preservar.

ELVA PENICHE: Sí, en el MUAC hay una bóveda que fue sobre todo construida para material fotográfico, pero por las condiciones de conservación que tiene de temperatura y humedad es también ideal para material fílmico. Sin embargo, no hay mucho material de este tipo en la colección artística. En la colección documental, que es la que llevamos en el Centro de Documentación Arkheia, sí hay algunas cosas, pero no se trata de una sola colección fílmica, sino que hay material fílmico en varios fondos. Tenemos materiales en el Fondo Salones Independientes y en el Fondo del No Grupo o en el de Pola Weiss, que recuerdo tiene material fílmico y videográfico, aunque es poco. En realidad, lo que tenemos es material de video. No obstante, podemos compartir la base de datos de aquellos fondos que tengan material fílmico para revisarse cuando haya oportunidad.

VIRGINIA RICO: Eduardo Ceballos comenta que basar todo el planteamiento en el concepto de archivos le parece una limitación para la discusión y nos dice que él hizo su tesis doctoral sobre cine y arte contemporáneo, a partir de la idea del arte posconceptual. En cierto sentido, esto lo hemos estado discutiendo. Ya lo mencionaba muy bien Mariana cuando hablaba de que, a veces, los conceptos y las teorías sobre este tipo de prácticas no abarcan suficiente, no son sensibles, no posibilitan el estudio de este tipo de dinámicas. En este sentido, él está manejando incluso una noción del arte posconceptual. Entonces, ¿hay algo que podamos reflexionar al respecto?

MARIANA MARTÍNEZ: Referir al concepto de archivo y relacionarlo tan estrechamente, o a lo mejor tan rígidamente, nos lleva a pensar en que la historia del arte conceptual tiene una razón de ser. Si nos regresamos un poco a buscar todos los análisis, teorías e intentos de investigación que se han hecho alrededor de las relaciones entre cine y archivo, sobre todo con estas prácticas de apropiación, podemos identificar que la mayoría de los investigadores regresan a revisar la historia del arte conceptual, porque hay un reverso importante con lo que los artistas conceptuales hicieron con el archivo a partir de trabajar con la documentación de sus obras. Es decir, debemos entender

que el arte conceptual son *happenings*, *performances*, instalaciones... Es decir, son obras de carácter efímero. De alguna manera era necesario documentarlo para guardar una memoria de eso.

Esta pelea de carácter ontológico que nace a partir de ahí lleva a distinguir entre cuál termina siendo la obra, si la documentación o la presentación, el *performance* o la documentación audiovisual que se hace. Incluso, el arte conceptual llega a ser las instrucciones o las notas que se dejan para recrear las obras. De aquí es donde a todos los que nos acercamos al archivo, desde la teoría, nos interesa recuperar el arte conceptual. No sé si hay una especie de relación más elaborada entre lo que él llama arte posconceptual. Para empezar, tendríamos que saber a qué considera él como prácticas posconceptuales. Si nos referimos al arte conceptual y la relación tan estrecha con el archivo, es precisamente porque con ellos se abre una veta muy interesante de cuestionamientos sobre la documentación y lo que se resguarda para el futuro.

VIRGINIA RICO: Hay algo importante relacionado con ciertos comentarios efectuados por Daniel Valdez Puertos, para quien, desde su punto de vista, estamos dejando de lado la cuestión teórica o conceptual de diversos autores. Pienso que no se trata de dejar de lado, solo hay que tener claro que esta sesión final no se pensó para hacer una revisión de textos de autores que han escrito sobre el archivo y la experiencia cinematográfica. Las siete sesiones que se han llevado a cabo han buscado, en conjunto, generar un panorama de la situación actual derivada de las experiencias y del trabajo de personas que hoy en México están promoviendo vínculos epistemológicos, históricos y artísticos, del cine con el archivo y del archivo con el cine. No venimos aquí con una serie de notas a pie de página ni con un respaldo teórico o de lo que piensa algún autor. Más bien, trabajamos desde nuestras respectivas experiencias y para estas sesiones ha sido lo más importante. Ha sido algo que ha enriquecido estas siete sesiones, porque son ustedes como participantes activos de estas prácticas cotidianas, quienes nos han compartido lo que han hecho y nos han hecho recapacitar sobre diversos temas, nociones y conflictos que,

como investigadores, creadores, usuarios del archivo y como cinéfilos no habíamos pensado. No habíamos cuestionado nuestras propias prácticas. Por consiguiente, en esta ocasión pienso que lo menos justo sería adjudicar nuestras propias ideas y pensamientos a otros autores para una validación conceptual. Más bien es el momento de decir: “Nosotros pensamos así, nosotros trabajamos así y esta es nuestra manera de proceder ante el archivo”. Bienvenida la discusión y el encuentro de ideas.

ELVA PENICHE: Reivindico esto último que Virginia comenta: hablar desde la práctica. Usar toda la teoría que podamos usar, pero también pensar que la práctica genera un conocimiento y merece también la pena estar ahí para conversar y discutir.

ANDREA ANCIRA: Yo también reivindicaría esta idea de no deshacernos de la teoría, pero sí desembarazarnos un poco de ella y apropiárnosla para transformarla. Considero que, dentro de las prácticas de cada una de nosotras, hay un montón de teoría acuerpada. Empezar a reconocer desde ahí, porque soltar la lista de libros, de autores o conceptos sería dejar de lado nuestra propia voz. Es interesante poder prescindir de esas referencias, a menos que ya se esté buscando cuál es el camino por el que has andado; entonces sí hay que trazar esas huellas. Siempre son muy importantes. Siempre hay que reconocer el trabajo en la investigación de todas las compañeras investigadoras que aportan a lo que hacemos y a nuestra práctica. No obstante, a su vez hace falta desacademizarnos en el sentido de reconocer lo que dice Elva, el valor de la práctica. Y hablar desde la práctica, pensar cómo la práctica también va produciendo teoría. La práctica va integrando y sintetizando mucha teoría que hemos estado consumiendo desde hace mucho.

TANIA RUIZ: A final de cuentas lo que estamos viendo y lo que sabemos reivindica la idea de que el archivo está vivo; de que el archivo es todo y es nada; es la gran institución y es la pequeña colección; el archivo es lo que hay en la red y es lo que no flota en la red. El archivo somos nosotros y es también lo

que nos está esperando. Estas sesiones han tenido la facultad de demostrarnos todo esto. Aunque se suele pensar que los archivos son monumentos al pasado, en realidad los archivos aparecen, desaparecen, crecen, se disminuyen o se dispersan; hemos andado los distintos caminos que hay para entrar y salir del archivo, los encuentros y los desencuentros.

Finalmente, lo que demuestran estas sesiones es que el archivo no es un objeto, no es una acumulación de objetos, sino un conocimiento que está ahí, que palpita y al que nos acercamos de diferentes maneras precisamente a través de la práctica. Y, en el caso particular del archivo cinematográfico y audiovisual en México, tampoco hay otra forma de hacerlo. Es la práctica la que nos está mostrando los distintos caminos, la que nos está llevando a las diferentes exploraciones actuales y a confrontarnos con lo que decía Virginia, con ideas que tenemos como una genética disfuncional plantada en el cerebro que nos dice: “El archivo es esto y va así. Se consulta de esta manera. Lo importante ahí es esto”. Muchas gracias, es un maravilloso cierre de sesiones. Además, cuatro mujeres jóvenes, investigadoras (a Virginia ya la contamos desde el principio) que están abriendo camino, como lo ha abierto mucha gente, dado que pareciera que ese es el asunto del archivo: un abrir caminos eternamente. Es un poco difícil caminar los senderos ya transitados, porque entre las transformaciones tecnológicas y las reformas legales, toda la parte de la metodología que se implementa en los archivos queda oculta.

SEMBLANZAS

ALIBER FERNANDO ESCOBAR SUSANO

Profesor e investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha estudiado comunicación, psicoanálisis y filosofía. Sus temas de interés son el *eros* antiguo, la ética en el psicoanálisis freudo-lacaniano y la estética crítica en el modernismo político de segunda generación.

Obtuvo el grado de doctor en Filosofía Moral y Política, a través de la tesis: “Lo que Freud enseñó a los filósofos sobre el amor. Una relectura del Banquete platónico”, y actualmente está por finalizar un segundo doctorado en Teoría y Análisis Cinematográfico, en el cual dedica su investigación al proyecto titulado “Michael Haneke: La reivindicación de una estética crítica”. Durante la última década ha fundado y dirigido el Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico de la UACM, así como el Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis, en la misma institución.

Ha participado en diversas publicaciones y eventos académicos organizados por La Cineteca Nacional, el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, el Foro Internacional de Análisis Cinematográfico, entre otros.

Contacto: aliberesco@gmail.com

ANDREA ANCIRA

Editora, escritora, curadora e investigadora independiente. Su práctica se sitúa en la encrucijada del arte, la política y la experimentación como lugar de imaginación, (des)aprendizaje e investigación afectiva. Su línea de investigación se centra en el papel de las prácticas artísticas experimentales en la configuración de identidades, sensibilidades y discursos sociales. Al examinar

estas prácticas, las ha abordado desde sus posibles implicaciones en la configuración de perspectivas comunitarias de la vida, el trabajo, la salud y el cuidado. La perspectiva desde la que explora estos fenómenos se basa en marcos teóricos como el marxismo, la historia de la cultura y la política contemporáneas, los transfeminismos, los estudios anticoloniales, entre otros.

Ha facilitado plataformas colectivas de estudio sobre Teoría Crítica y Marxismo, Políticas del Archivo, Etnografías Sonoras y Prácticas de lo Común en museos, universidades y espacios artísticos independientes como la UNAM, el Museo Universitario del Chopo, el SOMA, Villa Vassilieff, Beta-Local, el Instituto 17, Estudios Críticos, el Instituto de Arte Casco, Aeromoto, Biquini Wax EPS y la Cooperativa Cráter Invertido. Desde 2011 ha participado en diversas iniciativas organizadas o en diálogo con las luchas de la Asamblea Nacional de Afectados Ambientales, el Tribunal Permanente de los Pueblos, las mujeres del CNI (Congreso Nacional Indígena) y otros grupos feministas. Ha trabajado como investigadora en el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) y en la Secretaría de Cultura de México, como asistente curatorial en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y como curadora asociada en el Centro de la Imagen y Villa Vassilieff en París.

En 2017, con el apoyo del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), participó en el Programa de Estudios Intensivos de Independent Curators International (ICI) en Nueva Orleans. En 2018 fue coordinadora editorial y de proyectos en Buró-Buró; coordinó el Programa Intensivo de Curaduría del ICI en la Ciudad de México y participó en la Escuela de Crítica de Arte de La Tallera/SAPS. Desde 2018 se ha desempeñado como presidenta de APA, una organización sin fines de lucro que ejecuta programas de apoyo a la comunidad artística en México. En 2019 trabajó en la Dirección General de Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en México. Desde 2017 cocreó la plataforma editorial feminista Tumbalacasa.

Contacto: ancira.andrea@gmail.com

ANDRÉS GARCÍA FRANCO

Se graduó del CUEC-UNAM en 2004 con honores y, posteriormente, obtuvo la beca Fulbright-García Robles para obtener su *Master in Fine Arts* en el San Francisco Art Institute. Desde su formación con el cortometraje *Cácaro!* (2002) y durante su vida profesional ha trabajado desde la historia e investigación sobre el cine, con una perspectiva del uso creativo del archivo fílmico. Sus cortos *La invención de Morel* (2006) y *Cines abandonados* (2009) han sido premiados en festivales como el 60 Festival de Cine de Cannes y 55 Festival de San Sebastián. Trabajó en el documental para el Canal 22, *Toscanito, Coleccionista de Historias* (2010) de Gregorio Rocha y en la serie de spots *La Ciudad de México en el tiempo* de OnceTV, que destacan por la investigación historiográfica, el uso del archivo de imagen, la aplicación de técnicas analógicas y el cuidado de la memoria cinematográfica.

Su primer largometraje documental, *La historia negra del cine mexicano*, fue ganador del Concurso de Ópera prima del CUEC UNAM-IMCINE y ha sido exhibido ampliamente en México, Sudamérica y Europa, además de haber recibido el galardón de *Best Feature Film* en el Festival de Cine de la Latin America Studies Association. Este documental ha sido reseñado por destacados críticos de cine como Jorge Ayala Blanco y Sergio Raúl López. Actualmente es socio fundador de La Pizca Film Research, colectivo innovador de servicios de investigación en medios para la industria de la producción audiovisual. Se encuentra en la preparación de su documental sobre el documentalista Demetrio Bilbatúa para el Museo de Cine Mexicano.

Contacto: andres@lapizcafilmresearch.com

BRENDA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Licenciada en Comunicación y Medios Masivos por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, cuenta con estudios de Diplôme des Études Approfon-

die (DEA), por la Universidad Paris I Panthéon Sorbonne, París, Francia; es maestra en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas con la tesis “La idea del tiempo en el cine de Andrei Tarkovski” y doctora en Cinematografía por el Instituto de Formación en Estudios Superiores (INFOES), con la tesis “El filme de familia como reconstructor del recuerdo: análisis de materiales a partir de la semiopragmática de Roger Odin”. Actualmente es jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), así como profesora investigadora con perfil Prodep del mismo departamento, en el que imparte clases en la licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales.

Es integrante del Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido, del grupo de Arte, Memoria y Feminismo del Centro de las Artes y la Cultura de la UAA e integrante de la Red de Investigación, Producción y Conservación del Patrimonio Audiovisual (REDICPPA). En 2016 fue coordinadora general del 9.º Coloquio Nacional de Cine regional, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro. Es colaboradora del proyecto “Arte, memoria y feminismo. Documentación y análisis desde la perspectiva biopolítica y estética contemporánea de las prácticas artísticas hechas por mujeres artistas en Aguascalientes en el siglo XXI”, dirigido por Raquel Mercado Salas y con la colaboración de María Isabel Cabrera Manuel.

Es coautora de libros como *Conmoción, contemplación y mutación. Tiempo y narración en el cine contemporáneo* (2018); *Enfoque y aproximaciones a la interdisciplina en las artes* (2019), *Arte, cultura y sociedad. Provocaciones, intervenciones e investigaciones* (2020). En su formación complementaria se encuentran diversos cursos y talleres relacionados principalmente con el cine, entre el Diplomado Regional en Preservación de Imágenes en Movimiento coordinado por el Fondo Regional Centro Occidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras instituciones.

Contacto: brenmarr@gmail.com

DAVID FLORES MAGÓN

Es investigador, realizador audiovisual, docente y promotor del cine en el estado de Jalisco. Estudió la Licenciatura en Historia en la Universidad de Guadalajara (UDG), la Maestría en Antropología Social en el Colegio de San Luis (COLSAN), el Doctorado en Ciencias Sociales en el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Guanajuato (UG) en el Laboratorio de Etnografía Audiovisual Interpretativa (ETNOAI). Actualmente es profesor en la Universidad de Guadalajara y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

Es fundador y coordinador del Laboratorio Interdisciplinario de Investigación Audiovisual (LABIIA) y miembro de la Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual (REDICPPA) de la Región Centro Occidente de México. Por su formación como antropólogo, historiador cultural y artista audiovisual, sus proyectos se centran en la investigación interdisciplinaria, el lenguaje audiovisual y las nuevas tecnologías. Ha realizado cortometrajes y largometrajes documentales y producido diversos contenidos audiovisuales con un enfoque sociocultural. Ha trabajado como fotoperiodista y expuesto de forma colectiva en varios países incluyendo México, Colombia, Londres y Holanda.

Contacto: labiiamx@gmail.com

DAVID WOOD

Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y especialista en cine mexicano y latinoamericano, con interés particular en las vinculaciones entre la política, la estética y las prácticas institucionales en el cine y medios audiovisuales latinoamericanos. Actualmente escribe un libro sobre los archivos fílmicos y las prácticas de reemplazo del metraje de archivo en el cine documental y experimental en México. Sus otros intereses

de investigación incluyen el cine documental histórico en América Latina; el cine exhibido fuera de las salas de cine y otras prácticas audiovisuales marginales; el cine silente; medios indígenas y comunitarios en México y la región andina, y el cine militante.

Entre sus libros publicados destaca *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017); como coeditor ha participado en *The Poetry Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, de próxima publicación, 2021); *Latin American Cultural Studies: A Reader* (Routledge, 2018); *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (UNAM, 2015); y de números monográficos de la revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* sobre “Forgotten Cinemas: The Institutional Uses of Documentary in Twentieth Century Mexico (1930-80)” (2020), entre otros textos.

David es tutor y docente del posgrado en Historia del Arte de la UNAM y director de tesis sobre cine documental y experimental latinoamericanos, videoarte, cine contemporáneo, audiovisual comunitario y activismo audiovisual. Ha sido investigador visitante en las universidades de Bielefeld (Alemania), Tubinga (Alemania) y Cambridge (Reino Unido). En 2016 recibió el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos de la UNAM.

Contacto: dwood@unam.mx

ELENA PARDO

Se desempeña como artista visual y realizadora de documentales, cine experimental y animación. Uno de los ejes de su trabajo es la exploración de las posibilidades del material fílmico fotoquímico, además de la preservación, el reciclaje y la experimentación con las imágenes. Entre su obra destacan los cortometrajes *Juquilita*, *Mi Barrio*, *Inventario Churubusco* y piezas de cine expandido como *Desaparecer*, que han participado en festivales de México,

Colombia, Argentina, Turquía, Corea del Norte, Cuba, Estados Unidos, Francia, Suiza, entre otros. Actualmente está produciendo el proyecto “Pulsos Subterráneos” con apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte/FONCA. Desde el año 2005 forma parte del colectivo de cine expandido Trinchera Ensamble, conformado por artistas de diferentes disciplinas que utilizan equipos y materiales analógicos de imagen y sonido para sus presentaciones en vivo. Además, es cofundadora y actualmente directora del Laboratorio Experimental de Cine (LEC), proyecto artístico que surgió en 2013 a partir de la necesidad de hacer comunidad con realizadores y público interesado en el cine experimental a partir de la divulgación, producción, formación y programación de contenidos en formatos fílmicos. Como directora del LEC ha propiciado residencias artísticas en espacios como el Museo Tamayo y el Laboratorio de los Estudios Churubusco, en los que se incentiva el intercambio de conocimiento y colaboración entre cineastas y profesionales provenientes de distintas procedencias geográficas y laborales. Algunos de los resultados han sido la realización de la pieza colectiva Cine en bucle (Retratos del Museo Tamayo) con la participación de cineastas de gran trayectoria, combinados con jóvenes que están iniciando en su carrera: Ximena Cuevas, Naomi Uman, Ricardo Nicolayevsky, Azucena Lozana, José Antonio Cordero, Sején Luna, Annalisa Quagliata, entre otros.

Contacto: lenteja23@gmail.com lab.exp.cine@gmail.com

ELVA PENICHE MONTFORT

Nació en la Ciudad de México en 1986. Es licenciada en Historia y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, y actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la misma universidad. Sus proyectos de investigación y curaduría se centran en prácticas artísticas y fotografía en México durante la segunda mitad del siglo XX. De 2015 a inicios de 2021, colaboró en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, realizando tareas de

investigación, gestión, curaduría y procesamiento de archivos. Desde 2019 es profesora de la Maestría en Acervos Documentales en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo y Negrete. Es miembro del Seminario “Despatriarcalizar el archivo”, un espacio de trabajo organizado por integrantes del colectivo Bikini Wax.

Es coeditora de los libros *Antonio Reynoso. Cinefotógrafo* (Centro de la Imagen, 2019, coeditado con Israel Rodríguez), publicado gracias a la beca que obtuvo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA y de *Fotografía de Enrique Bostelmann* (ENES-Morelia/UNAM, 2014, coeditado con Eugenia Macías). Ha publicado también capítulos en libros como *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México. 1952-1967* (Turner/IIE-UNAM, 2014) o *Historia de las exposiciones en México. Instituciones, circuitos y discursos curatoriales. 1946- 1968* (Secretaría de Relaciones Exteriores) que se encuentra en prensa. Ha publicado artículos y reseñas de exposiciones en revistas como *Revista de la Universidad y Este país*. Fue cocuradora de las muestras *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961-1979* (MUAC, 2017); *Antonio Reynoso. Archivo de un cinefotógrafo* (Centro de la Imagen, 2016) y *Enrique Bostelmann. Imagen: Espacio inagotable* (Museo de Arte Moderno, 2013). Fue parte de los equipos curatoriales de las muestras *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (MUAC, 2014); *Hacia los márgenes. Tomás Montero fotógrafo de oposición* (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2014-2015) y *M68. Ciudadanías en movimiento* (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018).

Contacto: elvapm@gmail.com

EZEQUIEL REYES RETANA

Cineasta y archivista fílmico. Estudió Realización Cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. Ha desarrollado diferentes proyectos audiovisuales de “arqueología fílmica” de filmaciones caseras (*home movies*). En 2009 organizó en Toluca una Muestra de

Cine en Formato Super-8, y entre 2012 y 2013 trabajó en el proyecto Archivo Memoria del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional. Obtuvo dos veces la beca de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA, en el área de Medios Audiovisuales, con el proyecto *Familia Desconocida*, que compitió en la selección oficial de cortometraje documental en la 11.^a edición del Festival Internacional de Cine de Morelia.

En 2013 colaboró en el largometraje colectivo experimental de reapropiación *Manifiesto México*, y desde el 2010 ha trabajado como asesor en la digitalización de archivos fílmicos para largometrajes documentales como *Zacateco*, de Iván Avila Dueñas (2010); *El alcalde*, de Emiliano Altuna (2012) y *Rosario*, de Shula Erenberg (2013). Participa en la investigación y búsqueda de archivo fílmico para proyectos como *Resurrección*, de Eugenio Polgovsky (2016); la serie de TV alemana *1968 mm* y la serie de Netflix *Colosio. Historia de un crimen*, entre otras. Fue parte del equipo de edición del largometraje documental *Un exilio. Película familiar*, de Juan Francisco Urrusti (2017).

Ha conducido talleres de video para jóvenes en Oaxaca, el estado de México, Los Mochis y la Ciudad de México, e impartido las materias de Realización Cinematográfica y Lenguaje Audiovisual y el taller anual de creación de video a partir de filmaciones caseras y colecciones familiares en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Su cortometraje híbrido documental-experimental, realizado con filmaciones caseras huérfanas de familias desconocidas, *¡Allá vienen!* (2018) ha participado en diez festivales de cine nacionales e internacionales. Es uno de los fundadores del colectivo La Pizca Film Research, encargado de la investigación y búsqueda de material fílmico y audiovisual para proyectos cinematográficos y audiovisuales. Desde 2010 dirige el Archivo Fílmico Reyes. Desde diciembre del 2021 es parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, en la especialidad de Medios Audiovisuales Experimentales y Transmedia.

Contacto: ezequiel.film@gmail.com

HUGO VILLA SMYTHE

Es abogado especialista en derecho del entretenimiento y cuenta con una trayectoria de más de treinta años en producción y gestión cinematográfica. Trabajó como gerente de producción en películas como *La leyenda del Zorro*, *Troya*, *Vera*, *Por la libre*, entre otras, en las que colaboró con estudios norteamericanos como Showtime, Warner Bros y Sony Pictures. Además, desde su propia compañía produjo y fotografió el documental *Atrás de las sombras* y la película *Club eutanasia*.

Fue subdirector y director de producción en el IMCINE, en donde estuvo a cargo de asesorar nuevos proyectos y brindar herramientas para contribuir al desarrollo de productores y creadores mediante el diseño de convocatorias y talleres. Destaca su trabajo como director de producción del Festival de Cine de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y recientemente como director del Festival Internacional de Cine de Los Cabos, Baja California Sur. Como director general de la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México, implementó la política audiovisual para la ciudad, además de la Ley de Filmaciones de la Ciudad de México y su reglamento. También aplicó, durante su gestión en dicho cargo, los programas de PROCINE.

Actualmente se desempeña como director general de Actividades Cinematográficas de la UNAM, institución encargada de la preservación, conservación y restauración del acervo de la Filmoteca de la Universidad, así como de programar las salas de cine del Centro Cultural Universitario y otras salas alternativas y del enlace con todos los festivales cinematográficos nacionales e internacionales.

Contacto: filmoteca.unam@comunidad.unam.mx

ISRAEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Doctor en Historia por El Colegio de México y maestro en la misma disciplina por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es académico del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y tutor del posgrado en Historia del Arte de esa misma universidad. Se ha especializado en historia del cine y en la historia de los procesos artísticos y políticos del siglo XX mexicano. Su tesis doctoral: “El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta” recibió una mención de honor en la edición 2021 de la Charles A. Hale Fellowship for Mexican History of the Latin American Studies Association.

Desde 2014 ha realizado trabajos de curaduría sobre la relación en el cine con otras artes visuales en espacios como El Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, el Museo de Arte Moderno y el Centro de la Imagen. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Del nacionalismo al tercermundismo. El itinerario mexicano de Miguel Littín”, en *Estudios del ISHIR* en el (2020) y “Acercamientos a la violencia y al sufrimiento infantil en el cine mexicano de los años sesenta”, en *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*, editado por Andrea Gremels y Susana Sosenski (2019).

Contacto: israelrr@unam.mx

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte por la UNAM. Es autor del libro *Ibargüengoitia va al cine* (2013) y de múltiples artículos en torno al fenómeno fílmico y el arte moderno, entre ellos “Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización”, “Antonio Reynoso y la mirada serena”, “Mostración del tiempo, construcción de verdad en *Año bisiesto* de Michael Rowe”, “Sentido e indeterminación en *La cinta blanca* de Michael Haneke”. Ha escrito los capítulos “El

afinador de pianos”, “La mirada extraña: *El viento nos llevará* de Abbas Kiarostami”, “Caja de miradas, el mundo visto a través de los vidrios del coche en el cine de Abbas Kiarostami”, “Luis Buñuel, un cineasta universal en el cine mexicano”, entre otros.

Es profesor definitivo de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, en la licenciatura de Historia del Arte, y titular de las asignaturas de Historia del cine mundial; Cine y literatura; Arte moderno en América; Arte moderno en México, Arte y cultura visual, así como de diversos seminarios a nivel posgrado en las líneas de Arte moderno y Estudios sobre cine. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Coordina programas de servicio social, proyectos de investigación, la revista *Montajes* de análisis cinematográfico y el laboratorio en Historia del arte. Participa en redes de investigación nacionales e internacionales y es miembro de la Sociedade Brasileira de Estudos de Cine (SOCINE) y de la Asociación Argentina de Estudios del Cine y el Audiovisual (ASAECA). Es miembro fundador y ha sido coordinador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico de la UNAM. Ha participado como investigador para cine en películas como *Atrás de las sombras* (Ozcar Ramírez, 2005); *Los ladrones viejos* (Everardo González, 2007); *La decisión del presidente* (Diego Delgado y Luciana Kaplan, 2008); *Días de gracia* (Everardo Gout, 2011); *Ciclo* (Andrea Martínez Crowther, 2012); *Creo escuchar, una historia posible de Sanampay* (Camila Bejarano Pettersen, 2014); *La cuarta compañía* (Amir Galván y Mitzi Vanessa Arreola, 2014); *El paso* (Everardo González, 2016) y para múltiples programas para televisión y radio.

Contacto: jramirez@enesmorelia.unam.mx

JOSÉ MARÍA SERRALDE RUIZ

Pianista mexicano de cine mudo, artista transdisciplinario, gestor cultural y compositor de música para cine y animación. Formado como concertista de música académica, compone e interpreta música en vivo para el cine histórico, de *cine de archivo* y la multidisciplina desde 1995. En 1998 fundó Ensamble Cine Mudo, que convoca talentos de diversos artistas para tocar en vivo para proyecciones de cine, con especial preocupación por la inspiración estilística e históricamente informada.

Trabaja en la investigación, enseñanza, ejecución y promoción de estas formas artísticas sobre los ejes temáticos de la sensibilización en torno a los archivos, su sustentabilidad y la representación contemporánea del pasado. Viaja constantemente para presentar funciones de cine mudo con música en vivo e impartir cursos de improvisación musical razonada para cine mudo destinados a estudiantes, músicos profesionales y público en general. Se ha presentado en ciudades de México, Bosnia-Herzegovina, Brasil, Canadá, Colombia, España, Italia y Reino Unido, y ha mostrado su obra también en foros y galerías de Francia y Alemania. Desde 2013 actúa cada octubre en el Festival Internacional de Cine Mudo de Pordenone, Italia.

Ha escrito artículos académicos y de interés general sobre la historia de la música de cine y la música de cine mudo en México. Ha grabado y tocado en vivo para transmisiones de radio y televisión públicas y académicas. Es comúnmente convocado como director musical en proyectos multidisciplinarios para instituciones como la UNAM, la AMACC (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas), el Palacio de Bellas Artes, el Instituto Goethe, el Festival del Centro Histórico, entre otros.

Para lanzamientos en DVD y *blu-ray*, Serralde ha compuesto y grabado música para las restauraciones de cine mudo mexicano emprendidas por Filmoteca UNAM: *El tren fantasma* (1926) (con Ensamble Cine Mudo), *Tepeyac* (1917) y también para el finalista de los premios DVD de Cinema Ri-

trovato 2019, *El automóvil gris* (1919) de Cineteca Nacional y restauraciones de EYE Filmmuseum, entre otras. Le han comisionado distintas partituras, compuestas o semimprovisadas para restauraciones de cine, estrenos y galas internacionales de cine mudo, en colaboración con más de 12 embajadas y misiones culturales.

Contacto: contacto@joseserralde.org

JUAN ALBERTO APODACA

Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California y maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Coordinador general y fundador del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico FACINE. Es autor del libro *Entre atracción y repulsión. Tijuana representada en el cine* (UABC, 2014) y cocordinador del monográfico *Cine y violencias* de la revista Punto CUNorte-UDG (2019). Sus más recientes publicaciones son *El narco cine en la frontera México-Estados Unidos. Apuntes sobre una (micro)industria del videohome fronterizo*, en *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano*, editado por Mónica Satarain y Christian Wehr (AVM, 2020) y *Porno-miseria en el documental fronterizo actual*, en *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis*, coordinado por Lauro Zavala (UAA, 2020). Es miembro del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico CITACINE-UACM, y estudiante del doctorado en Ciencias Sociales de El Colegio de Michoacán.

Contacto: j.alberto.apodaca@gmail.com

MARIANA MARTÍNEZ BONILLA

Candidata a doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, cuenta con una maestría en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Es especialista

en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciada en Comunicación Social por la UAM.

Sus intereses de investigación se centran en las relaciones entre archivo, memoria y violencia en el cine experimental y el arte contemporáneo. Ha colaborado en diversos foros y espacios académicos, dedicados al análisis cinematográfico como el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, así como en diversos seminarios interinstitucionales. Asimismo, se ha desempeñado como docente de teoría y análisis cinematográfico en instituciones públicas y privadas, como la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el Laboratorio de Tecnologías de El Rule (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México) y la Universidad de la Comunicación.

Sus artículos académicos han sido publicados en *El ornitorrinco tachado*, revista de estudios visuales de la Universidad Autónoma del Estado de México; en *Cinergie-Il cinema e le altre arti* de la Universidad de Bolonia, Italia, y en diversas memorias y libros colectivos editados por la Universidad Panamericana.

Contacto: marianamtzbonilla@gmail.com

MICHAEL RAMOS-ARAIZAGA

Estudió la Maestría en Estudios de Archivos de Imágenes en Movimiento de la Universidad de California, Los Ángeles, gracias a la beca Fulbright-García Robles y la beca AMIA-Sony Pictures. En 2013 fue director del Proyecto Archivo Memoria de la Cineteca Nacional, diseñado para preservar y difundir el cine casero y huérfano. Actualmente es director de ULTRAcinema MX Festival de Cine Reciclado y de Found Footage, proyecto que organiza desde 2012. Es promotor del Día Internacional del Cine Casero (Home Movie Day), en México, y de la iniciativa ARKINO, que busca dialogar sobre temas de los

archivos audiovisuales, el cine y su preservación. En 2019 comenzó el proyecto del Día Mundial del VHS, celebrado el último sábado del mes de agosto.

Contacto: michael.sapeurs@gmail.com

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE

Artista, documentalista e investigador mexicano cuyo trabajo explora los cruces entre memoria, cuerpo y territorio desde la práctica experimental y documental en medios múltiples. Es reconocido en México y Latinoamérica como pionero y uno de los principales exponentes de la narrativa documental web e inmersiva. Ha expuesto individualmente en recintos importantes de México, y su trabajo se ha incluido en festivales como DocsMX y Ambulante en México, MIDBO en Bogotá e IDFA en los Países Bajos. Su último libro se titula *Los poderes de la imagen. Ensayo sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*.

Cuenta con una maestría en arte digital por la Universidad de Edimburgo y un doctorado en comunicación por la Universidad Iberoamericana, donde es académico de tiempo completo y fundador del Laboratorio Iberoamericano de Documental. Ha sido profesor invitado en sitios como la EICTV San Antonio de los Baños, Emerson College Boston, University of Southern California y Zurich University of the Arts.

Contacto: pablomartinezzarate@gmail.com

TANIA CELINA RUIZ OJEDA

Investigadora de tiempo completo en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, de la UNAM. Adscrita a la línea de Investigación Patrimonio y Archivo. Doctora en Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Autora de diversos artículos publicados en revistas nacionales e inter-

nacionales, así como del libro *Cine y propaganda en el ideario cardenista. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*. Docente en la Licenciatura de Literatura Intercultural y en la Licenciatura de Administración de Archivos y Gestión Documental, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores UNAM, Morelia. Fue docente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ahora ENAC de la UNAM, en la maestría de Cine Documental.

Ha sido evaluadora de los proyectos de escritura de guion de largometrajes, en la presente edición del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos, en la categoría reescritura de guion y líneas argumentales de la modalidad Ficción y Animación, IMCINE-Dirección de Apoyo a la Producción Cinematográfica, marzo 2020. Asimismo, de las Comisiones Consultivas de la Convocatoria 2019 del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Apoyo a la Producción de Largometrajes Documentales, IMCINE, 2019.

Contacto: taniaruizojeda75@gmail.com

TERESA CARVAJAL JUÁREZ

Programa, preserva, coordina presentaciones, debates y organiza cineclubes. Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y pasante de la Licenciatura en Historia de México, así como de su Facultad de Filosofía y Letras. Ha impartido distintas actividades formativas, como el Curso teórico-práctico “Elementos básicos del cine como recurso para la difusión del patrimonio cultural”, en la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museología, del INAH y el curso: “¿Cómo y para qué un cineclub?”, para la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial del Distrito Federal.

Realiza y posproduce videos documentales y de ficción, como el documental *Hacerse maestro*, para la Universidad Pedagógica Nacional; el documental *Ricardo Mestre y las ideas libertarias en México*; el documental Homenaje al Dr. Guiller-

mo Carvajal por 60 años de investigación científica, del Instituto Politécnico Nacional, y trabajo audiovisual *Pinta@ tu raya (crónica de las movidas Tagger)*.

Ha trabajado en distintas videocápsulas para el Museo de las Ciencias en Morelos, Universum y el Museo de las Ciencias de la Universidad Nacional de México. Además, ha participado en actividades académicas con ponencias como *La Ciencia propone y el cine dispone*, en el marco del XIV Congreso Nacional de Divulgación de la Ciencia y la Técnica.

Contacto: filmcuec@unam.mx

TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS

Activista de la preservación y el acceso público a los archivos audiovisuales en México. Licenciada en Estudios Latinoamericanos por la UNAM, maestra en Comunicación y Política por la UAM, cuenta con un posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Colecciones fotográficas por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Promueve y colabora con iniciativas que programan material de archivo renegado y crean obras con material encontrado (Festival de Documentales Ambulante, Reencuentros al margen. El cine hecho en cine y el Grupo Experiencias de Archivo). Desde el 2012 colabora en la organización y puesta en acceso de los acervos Videográfico, Iconográfico y Digital de la Cineteca Nacional en donde publicó la Guía de Colecciones Iconográficas de la CN en 2013 y su actualización en 2020. Ha impartido talleres de preservación digital, valoración de colecciones audiovisuales y de investigación de la memoria comunitaria. Actualmente imparte el Taller de cine reciclado en Pohualizcalli. Escuela de Cine Comunitario y Fotografía, en Iztapalapa, Ciudad de México. Desde el 2015 coordina el Seminario Experiencias de Archivo, espacio de intercambio entre interesados en temas de preservación, organización, digitalización y difusión de colecciones audiovisuales. En el contexto de este

seminario se encuentra preparando una publicación acerca de la presencia de las mujeres en archivos de imágenes.

Sus líneas de investigación son las siguientes: el uso de archivos audiovisuales y la historia de la preservación audiovisual institucional y comunitaria. Sus últimos artículos son: “Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista” (Martínez, Julieta y Soto, Tzutzumatzin, Iztapalapa. *Revista de Ciencias y Humanidades*, 2021), “Archival Impulse: The Desire of the Narrator” (*Seen Journal*, 2021) y “El triste final para una muy buena película” (Forsberg, Walter, Pardo, Elena y Soto, Tzutzumatzin, *Creative Commons México*, 2021) (en prensa).

Contacto: tzutzu56@gmail.com

VANESSA MARÍN

Egresada de la licenciatura en Ciencias Ambientales con profundización en Sociedad y Ambiente por la Universidad Nacional Autónoma de México, trabaja desde una intención de comunicar las problemáticas ambientales a través del cine documental, al permitirle reflexionar sobre las múltiples realidades que existen en los territorios.

Desde 2015 colabora con instituciones académicas e iniciativas ciudadanas para la formación y exhibición cinematográfica en comunidades de la rivera del Lago de Pátzcuaro y en la Ciudad de Morelia, Michoacán. Es coordinadora del proyecto “Miradas de tu comunidad”, donde se han realizado tres cortometrajes participativos y dos exposiciones fotográficas en el municipio de Erongarícuaro, Michoacán. Participó en los programas de formación cinematográfica del Campamento Audiovisual Itinerante 5 y en Ambulante Más Allá 7. En este último realizó la edición del cortometraje *Marku Irekani*, con el que pudo consolidar su pasión por el montaje y la edición.

Contacto: vanessammar@gmail.com

VIRGINIA RICO MENESES

Genera y participa en dinámicas cinematográficas empáticas, reflexivas y críticas que transitan entre la investigación de cine, la exhibición cinematográfica y la programación con enfoque histórico. Cuenta con una Maestría en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con un proyecto de investigación sobre el cine como memoria desde la experiencia del Grupo Nuevo Cine de México (1961-1962). En la actualidad es estudiante del Doctorado en Historia del Arte, por la UNAM, con un proyecto de investigación sobre los usos del cine casero en las prácticas cinematográficas mexicanas producidas entre el 2010 y el 2020.

Desde la Ciudad de Morelia dirige Ojo Libre (2013), proyecto sociocultural desde el cual se coordinan actividades como talleres, ciclos de cine, programaciones especiales, entre otras, que buscan promover el desplazamiento del cine y la irrupción y valoración de diversas maneras de sentir y acercarse al fenómeno cinematográfico. Ha impartido conferencias y charlas en Morelia, Guanajuato, Ciudad de México, Baja California, Monterrey, Guadalajara y Tepic. Colabora y trabaja con organizaciones e instituciones como la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la UNAM, La Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y el FICM para generar proyectos de gestión, programación, exhibición, investigación académica y difusión del cine.

De igual manera, ha participado como jurado y programadora en festivales michoacanos y nacionales, como el Festival Internacional de Cine Independiente de la Ciudad de México, la Primera Muestra de Cine Surrealista en Morelia y el Festival de Nuevo Cine Mexicano de Durango, entre otros. De este último es programadora de la sección Hecho en Durango (2017-).

Contacto: virginia.rico.m@gmail.com ojolibrecine@gmail.com

VIVIANA GARCÍA BESNÉ

Cineasta, archivista y activista de la preservación del cine popular. Su ópera prima, el documental *Perdida*, se estrenó en la selección oficial de Telluride Film Festival y recibió varios premios durante su paso por festivales. Es fundadora de Permanencia Voluntaria Archivo Cinematográfico, el único archivo independiente en México que se especializa en cine popular y en el estudio a las audiencias, colaborando con instituciones como UCLA Film and Television Archive, The Film Foundation, Cinema Preservation Alliance, The Academy Film Archive, la Universidad de Guadalajara y la Filmoteca de la UNAM, así como con figuras como Nicolas Winding Refn y Tim Burton para llevar a cabo siete restauraciones cinematográficas.

Desde el 2019 y en colaboración con otros especialistas de archivos fílmicos y artistas multimedia en Estados Unidos, desarrolla estrategias para el uso de las nuevas tecnologías digitales para el acceso a los archivos y crear colaboraciones que contextualicen y enriquezcan sus colecciones. Su aprendizaje en el ámbito de la restauración la ha realizado junto a profesionales del campo como Peter Conheim, Ross Lipman y Steve Seid. En el 2017 participó en la Escuela de Restauración de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF, y ha presentado su trabajo en simposios como Association of Moving Image Archivists y festivales como L'Imagine Ritrovata, Berlinale World Forum y el Festival Internacional de Cine de Morelia.

En el 2018 pudo estudiar en París el trabajo de restauración digital de Serge Bromberg y Lobster Films, de la película emblemática *Viaje a la Luna* (versión coloreada a mano), de George Méliès. Ante la controversia sobre el valor de las películas de luchadores, tan populares en México y el mundo, pero aún sin cabida en ciertas instituciones públicas dedicadas a preservar nuestro patrimonio fílmico, es un gran orgullo para ella ser pionera en restaurar en 4k las películas donde El Santo hizo su debut y que

estas películas se inscribieran como Cine Clásico, en una ceremonia que se llevó a cabo en el Turner Classic Film Festival, en 2019.

Contacto: vix28@yahoo.com

YARELI PATRICIA RIVERA GARCÍA

Nacida en Ciudad de México (1991) pero de corazón michoacano, amante del cine, el té y los viajes. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, productora, gestora y tallerista de proyectos culturales dedicados a la participación e integración social. Ha cursado diplomados sobre narrativas inmersivas y transmedia, gestión y *marketing* cultural, exhibición cinematográfica y comunicación digital. Su principal interés es la producción audiovisual como herramienta de autoconocimiento, para la recuperación de la memoria y la comunicación comunitaria. Participó en la Séptima Generación de Ambulante más Allá con la realización de dos cortometrajes documentales: como productora de *Tsihueri, el que fue valiente* y como editora de *Noche Fui*.

Actualmente, estudia la maestría en Estudios de la Cultura y la Comunicación en la Universidad Veracruzana, campus Xalapa, donde realiza una investigación sobre reescrituras tecnológicas en Cherán K'eri.

Contacto: yrivera.mexico@gmail.com

YOVANA CAMAL RÍOS

Ingeniera, gestora cultural y exhibidora cinematográfica. Cuenta con una carrera especializada en Ingeniería en Sistemas Computacionales y es promotora de cine por pasión. En 2017, junto a sus hermanas, fundó el proyecto de exhibición Intencine en el estado de Campeche, como responsable de la programación de películas y el manejo de redes sociales. En 2018 coordinó

el proyecto “El Cine de los Libros”, llevando películas basadas en libros a diferentes colonias y comunidades de su estado, incentivando al público a involucrarse con actividades culturales vinculadas con el cine y la literatura. Es amante de la tecnología, el anime, los videojuegos, los cómics y el cine, por lo que desea compartir su afición con otras personas.

Ha participado en encuentros cinematográficos en la Ciudad de México, Chiapas, Guadalajara y Campeche. Perteneció al comité operativo de la Comunidad de Exhibición Cinematográfica (CEDECINE), desde las comisiones de programación y distribución, difusión y comunicación e investigación y documentación.

*Cine y archivo: de la
difusión de su preservación
a la defensa de su apropiación,*
coordinado por Tania Celina Ruiz
Ojeda y Virginia Rico Meneses, fue
editado por la Unidad de Investigación
sobre Representaciones Culturales y
Sociales, inscrita a la Coordinación
de Humanidades de la Universidad
Nacional Autónoma de México
México, febrero
de 2024.

