

## **Cine y el Archivo: Investigación, preservación, creación**

Itzia Fernández, David M.J. Wood y Mara Huerta

### Introducción

#### I.

El presente dossier se propone como una contribución a los debates teóricos de los estudios de cine tanto en México como globales. Éste tiene sus orígenes en un seminario de investigación fundado por Itzia Fernández, David Wood y Rielle Navitski en 2011, con el valioso apoyo y asistencia de los entonces estudiantes de maestría, Mara Huerta y Llamil Mena Brito. El seminario se propuso, a grandes rasgos, fomentar un diálogo entre los archivistas que se dedican a conservar, preservar y restaurar el cine en México, los académicos que investigan sobre él, y los cineastas que utilizan y reemplazan el material de archivo como elemento básico de la creación artística. Partimos desde el presupuesto de que el trabajo de los usuarios de los archivos fílmicos –ya fuéramos investigadores o creadores– se vería enriquecido por una comprensión más compleja de los desafíos técnicos, éticos, teóricos y de las políticas públicas que enfrentan los encargados de resguardar y de definir los límites y la naturaleza del patrimonio audiovisual del país. Asimismo, al poner sobre la mesa las agendas historiográficas, metodológicas y estéticas de los que escribimos sobre los materiales preservados por los archivos, y de los que hacen películas con ellos, buscamos hacer una aportación propositiva a la labor de dichas instituciones.

Algo que se puso en evidencia en las riquísimas discusiones que se llevaron a cabo en el marco del seminario entre mediados de 2011 y finales de 2013 – las cuales se resumirán en detalle más adelante – fue la falsedad, o al menos la porosidad, de la división entre la preservación, la investigación y la creación artística. Los trabajos de profesionales de la preservación que hacen investigación histórica, de personas formadas como realizadores cinematográficos que se dedican a historiar y a preservar materiales audiovisuales, y de académicos que incursionan en la praxis cinematográfica o archivística, señalan una hibridación del campo que trae consigo una necesidad de enfrentar las metodologías y los

problemas teóricos de los diversos campos en cuestión: proceso no siempre armónico sino que también implica tensiones y fricciones.

En su introducción a un número monográfico de la revista *Film History* sobre, justamente, las relaciones entre la preservación del cine y la investigación académica sobre ella, Paolo Cherchi Usai (1995) ha comentado que las relaciones tradicionalmente ríspidas entre estos dos gremios llegaron a un punto de inflexión en el Congreso de Brighton (Reino Unido) en 1978, en el cual la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) puso a la disposición de la comunidad académica una enorme colección de cine de los primeros tiempos perteneciente al National Film Archive (archivo fílmico nacional) de Londres, lo cual llevó a su vez a una gran reevaluación de la naturaleza del medio en sus primeras décadas, así como de los métodos para analizarlo. Aunque no puedan trazarse equivalencias fáciles entre el caso internacional que describe Cherchi Usai, que aplica sobre todo a las cinematografías europeas y estadounidense, y el escenario mexicano y latinoamericano que era y permanece marginal dentro de la archivística y de los estudios fílmicos globales, el punto que transmite es de gran relevancia para el caso que nos preocupa aquí. Entre más diálogo y comprensión mutua haya entre las esferas de la preservación y de la investigación, más posibilidades tiene el campo de los estudios de la imagen en movimiento de seguir perfilándose y desarrollándose de una manera informada y propositiva en el país.

Gracias a los trabajos del propio Cherchi Usai (1994; 2001; Cherchi Usai et al 2008) y de otros muchos estudiosos como Thomas Elsaesser (Elsaesser y Barker 1990; Elsaesser 2016), Giovanna Fossati (2009), Paula Amad (2010), y los autores que han contribuido a las revistas *Journal of Film Preservation* (FIAF) y *The Moving Image* (esta última publicada por la Association of Moving Image Archivists [AMIA] estadounidense desde su fundación en 2001), las implicaciones de las prácticas archivísticas para la indagación historiográfica y para la teorización sobre el cine han llegado a sentar las bases de todo un campo académico interdisciplinario y multidimensional cuya densidad y complejidad rebasan por mucho los alcances de la presente introducción. Esta tendencia se asocia a una creciente imbricación entre los estudios cinematográficos y el campo relativamente nuevo de la arqueología de los medios (Huhtamo y Parikka 2011), la cual implica una mayor reflexión entre los estudiosos de la imagen en movimiento en torno a las

propiedades materiales de sus objetos de estudio (la supuesta “muerte del cine” en los últimos años del siglo XX; las implicaciones tanto operativas como epistemológicas de la transición hacia las tecnologías digitales en los albores del XXI); las transformaciones de los espacios de exhibición y modos de consumo de la imagen en movimiento, desde la sala de cine hacia las pantallas televisivas y el video, y las pantallas interactivas en red, así como los espacios “expandidos” de los museos y otros entornos no convencionales; y un enfoque renovado sobre la naturaleza intermedial del cine –sus interacciones e interdependencias con otras formas tecnológicas, mediáticas y artísticas como la telegrafía y la telefonía, la prensa, las artes plásticas y la literatura. Con todo, el campo ha emprendido un camino decididamente anticanónico que abre considerablemente su corpus hacia artefactos mediáticos anteriormente despreciados, fomentado a su vez por el surgimiento del movimiento del cine huérfano hacia finales de la década de 1990 (Streible 2007), el cine de propaganda, el amateur, el pornográfico, y los fragmentos no identificados, por mencionar solo algunos ejemplos.

Sin duda algunas tendencias importantes dentro de la historia del cine en México han otorgado un lugar central a, por ejemplo, las películas documentales y propagandísticas, o las relaciones entre el cine y otras manifestaciones artísticas y culturales (De los Reyes 1981/1993/2013; Ochoa Ávila 2013). Sin embargo, el continuo diálogo entre académicos y archivistas va surtiendo cada vez más oportunidades para ir ampliando el corpus e invita a enriquecer las metodologías para estudiarlo. Más aún, el creciente interés por parte de los cineastas, videastas y artistas mediáticos en las últimas décadas por explorar el potencial narrativo o expresivo del material de archivo ha provocado un *boom* en las posibilidades de producción y de exhibición del llamado cine “de compilación”, “de reemplazo”, de “*found footage*” o “de archivo” que de por sí presenta un reto a los estudiosos sobre el cine deseosos de comprender las resonancias que los creadores encuentran en el material de archivo para sus nuevas producciones (Wood 2014; Fernández, Wood y Valdez 2015). A la bibliografía fundacional sobre estos géneros desde la crítica anglófona (Leyda 1964; Wees 1993) y francófona (Brenez 2000; Blümlinger 2004), se añan importantes reflexiones sobre el campo desde los sectores académicos y culturales de países hispanoparlantes desde la década de 1990 (Bonet 1993; Weinrichter 2009; Listorti y Trerotola 2010). Tales trabajos abren un terreno en el cual la

producción, la difusión y la recepción del cine están íntimamente ligadas, y que refleja una agenda cultural mucho más amplia que reivindica el intercambio entre pares (*sharing*) y la reapropiación como claves para construir una plataforma creativa y crítica (Aigrain 2012).

## II.

Estas confluencias entre las preocupaciones teóricas, sociales, políticas, formales, etc. de cineastas, académicos y archivistas se reflejan en algunas tendencias actuales en la “escena” audiovisual en México, en la cual el llamado cine de reapropiación o de reemplazo ha adquirido cierto protagonismo. En este país, los campos de la creación, la producción, la exhibición y la reflexión sobre este tipo de cine han demandado la apertura de nuevos espacios de varios tipos: nuevos espacios de difusión de las obras, nuevas metodologías de análisis, y nuevos marcos legales para navegar en las instituciones culturales. Dicha demanda se ha visto reflejada en la inauguración de espacios para la reflexión y circulación de las imágenes en movimiento; que incluyen desde foros donde la investigación y la creación se plantean como actividades vinculadas (las Jornadas de Reapropiación, fundadas en 2012), hasta el establecimiento de archivos pensados tanto como fondos de preservación como de creación (el proyecto Archivo Memoria establecida en la Cineteca Nacional en 2010, por ejemplo), así como de otros sitios de proyección alternativos a los cines y museos.

Hablar de reemplazo obliga a hacer reconsideraciones sobre el archivo, sus normas de operación, criterios de selección, y la puesta en acceso de sus materiales ¿En qué medida lo que contiene un archivo forma parte de una historia oficial, no sólo del cine mexicano, sino también de su sociedad y su cultura? ¿Qué sucede con lo no-visto? ¿Cómo llamar la atención hacia esas “otras” imágenes? ¿Cómo recircularlas? En este marco es importante mencionar el proyecto Archivo Memoria mencionado arriba: una iniciativa para rescatar el cine huérfano así como para promover su preservación, acceso y reutilización.

Asimismo, la exhibición de películas de reemplazo de artistas contemporáneos ha ido ganando terreno e interés. Las curadurías en el Festival Short Shorts México en 2012 y 2013 fueron el origen de las ahora consolidadas Jornadas de Reapropiación (en 2016 cumple su 5ª edición), pensadas para difundir las obras que ya han llegado a pensarse

como los clásicos del cine de reapropiación, así como las producciones contemporáneas. En el marco de las Jornadas, se han dado talleres de creación y desde 2014 se organiza un Foro Académico de Cine y Audiovisual de Reemplazo, coordinado por Itzia Fernández y David Wood, en el que se han tratado temas relacionados con el cine reciclado, el *found footage*, la piratería y el *copyright*. El Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsMX, antes DocsDF), en la 9ª edición de su Foro de Formación Documental (DocsForum), dedicó una jornada a la reflexión en torno al reemplazo de material de archivo, en la que participaron estudiosos del tema y creadores; Michael Ramos-Araizaga y Bruno Varela impartieron además un taller de *Found Footage* y creación documental. El Festival de Cine Documental Ambulante también ha abierto sus puertas al cine de reemplazo: en 2014, en colaboración con DocsDF, organizó la visita a México de Alan Berliner, quien presentó su más reciente película *First Cousin Once Removed*, e impartió un seminario. Ambulante, en su sección Injerto, ha presentado además películas de cineastas como Bruce Conner, Joseph Cornell y Ximena Cuevas, y ha dedicado retrospectivas a Arthur Omar (2012) y Gustav Deutsch (2010).

Esta reciente multiplicación de sitios e iniciativas que brindan nuevos espacios al tipo de cine que aquí nos ocupa suscita un cuestionamiento en torno a la propia definición institucional del “cine” en México. Algunos términos utilizados por los espacios de exhibición (incluyendo festivales) y por las instituciones que brindan apoyos económicos a la producción audiovisual, tales como “autoría” y “propiedad de las imágenes”, no son operativos para el cine de reemplazo. Una película de reapropiación sufre complicaciones cuando quiere ser registrada en el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). Por ejemplo, los festivales solicitan que esté registrada para proyectarse; y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), por su parte, pide la cesión de derechos de las imágenes para proporcionar apoyos para el desarrollo de proyectos. Pero ¿de quién son esas imágenes? ¿Qué sucede con las películas huérfanas? ¿Se puede asumir que son propiedad de quien las encuentra, es decir, del coleccionista? En este sentido, como veremos más adelante, destaca entre las participaciones en el seminario la experiencia compartida por el cineasta/coleccionista Ezequiel Reyes Retana en torno a la producción de su documental *Familia desconocida* (2011). Deben mencionarse además las trayectorias destacadas en estas prácticas de otros cineastas/coleccionistas como Andrés

Pardo, Andrés Pulido y Gregorio Rocha. Tal vez uno pueda estar tentado por afirmar que la noción de propiedad de autor tradicional no aplica en estos casos. De ser así, ¿cómo se gestionan los derechos para intervenir sobre estas películas?

Se trata de un ámbito riquísimo para la investigación gracias a los entrecruzamientos que permite. Es un campo donde no sólo se dan cita cuestiones relacionadas con el archivo como estructura de poder, la historia, la memoria y el patrimonio, sino en el que se juegan los modos mismos de pensar sobre el cine y sobre la imagen. Abordar este objeto de estudio es en sí mismo un reto: las herramientas de análisis del cine industrial no siempre funcionan para estudiarlo. Entonces ¿qué metodologías usar? ¿Qué preguntas hacernos?

Tales preocupaciones metodológicas no son exclusivas de los académicos o archivistas. Hacer cine de reapropiación también conlleva en buena medida una actividad de investigación y de meditación sobre los modos para abordar el material apropiado. Las películas resultantes, por su parte, suelen llevar un componente autorreflexivo, particularmente en cineastas que abordan cuestiones artísticas, políticas e históricas, o que se interesan por el papel de los medios en las configuraciones de identidad. Al respecto, destacó en el seminario la contribución rigurosa del cineasta/teórico Andrés García Franco, comentado más adelante.

A muy grandes rasgos, la actividad de los cineastas de reemplazo en México está atravesada por un pensamiento sobre la imagen en movimiento como lugar de memoria, y que como tal hace posible la reelaboración de historias desde distintos frentes. Destacan obras o del colectivo Los Ingrávidos, las cuales presentan lecturas críticas a las difundidas en los medios de comunicación tradicionales sobre sucesos actuales en el país. Ximena Cuevas, Fernando Llanos, Gregorio Rocha y Naomi Uman, entre otros, a partir de la investigación iconográfica, utilizan las imágenes en movimiento como documentos con los que dan voz a su propia interpretación de la historia de México (y de su cine). Por otra parte, el reciclaje del metraje *amateur*, casero o familiar trabaja sobre un terreno que hace público lo privado y en el que los cineastas se enfrentan no sólo con la ética de su propia intrusión en la cotidianidad de lo íntimo, sino con un trabajo en el que la creación se sitúa precisamente en el momento de dotar de otro tipo de narrativa a algo que no la

tenía de origen. Pone en evidencia el potencial polisémico y de reinterpretación de las imágenes de archivo.

En otro sentido, la creación desde el reemplazo lleva también a la reflexión sobre el dispositivo cinematográfico y sobre la urgencia de su politización. La apropiación se hace de imágenes basura, pero también de lo disponible en la televisión e internet; se usa lo producido de forma casera y lo hecho por la industria. En el acto creativo de seleccionar y reeditar, todas las imágenes tienen el mismo valor, sin importar su fuente, calidad o formato. Reciclar puede constituirse en un acto político que niega la noción de propiedad privada capitalista así como la de autoría, y la de originalidad, tríada íntimamente relacionada. Las prácticas de la escena audiovisual contemporánea en México se fundan por el contrario sobre la idea legítima de la cita constante.

### III.

El Seminario mensual de investigación “Cine y el archivo: investigación, exhibición, creación”, que se llevó a cabo en dos sedes alternas, entre el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM) y el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), constituyó un intento de intervenir en este campo desde múltiples perspectivas. Las actividades del Seminario arrancaron con una convocatoria a mediados del 2011 con respuestas inmediatas de investigadores, cineastas y archivistas, que demostraron sus inquietudes en torno a la preservación y el acceso a los archivos del país, así como sus problemáticas legales. Para 2012 el seminario se concentró tanto en presentaciones de sus participantes como en invitaciones a investigadores externos al seminario para presentar sus trabajos, y en discusiones de los proyectos en proceso de los integrantes del seminario. Esta selección de visitantes de instituciones mexicanas y extranjeras aportó diversas perspectivas sobre la investigación del cine y los archivos fílmicos. A continuación resumimos los ejes principales sobre los que se trabajaron estos temas en el curso del seminario:

i. El archivo como herramienta de investigación sobre diversas temáticas sociohistóricas. En esta línea destacaron las presentaciones de *work in progress* de varios investigadores:

Magdalena Acosta (investigadora independiente) encontró en la Colección Harry Wright de la Librería del Congreso de Estados Unidos una fuente rica para estudiar el cine etnográfico, de aficionados y familiar, así como la historia de la comunidad estadounidense en México. La exploración de la colección de cine pornográfico silente de la Filmoteca de la UNAM y sus circuitos de exhibición, sirvió a Juan Solís (FFyL UNAM) para trazar una línea teórica que entrelaza los estudios del cine en México, los estudios de género (feminismo y teoría queer) y el psicoanálisis. Con ello no sólo reinterpreto este corpus políticamente incorrecto, sino que puso en evidencia la problemática de tratar con acervos fragmentados, destruidos y en su mayoría despreciados. Danusa Depes (Pontificia Católica de Río de Janeiro -PUC-Rio, CNPq, Brasil), quien se interesa sobre la reflexión de una historia de los gestos del cine (metacine) y en particular de las "imágenes operativas" (videovigilancia, archivos militares, etc.), abordó la obra de Harun Farocki, cineasta teórico teórico fundamental para nuestras problemáticas, así como los bagajes de teóricos recurrentes en el seminario: Aby Warburg, Jean-Luc Godard y Walter Benjamin.

ii. La relación entre el cine y los archivos de la revolución mexicana se impuso a lo largo del seminario, demostrando los efectos secundarios del centenario de 2010. Sobresalieron las investigaciones sobre la revolución vinculadas con proyectos de restauración y de compilación que se enfrentaron al dilema de trabajar con material fragmentado. La reflexión en torno a estudios de caso nos permitió establecer una línea de investigación del archivo del cine de la Revolución que denota las fronteras difusas entre la restauración, la compilación y las prácticas del cine de reemplazo contemporáneo en México.

En ese contexto, el restaurador Paolo Tosini (Cineteca Nacional) describió el proceso de restauración del material coloreado de la revolución mexicana de la Cineteca Nacional (American Film Institute), poniendo de manifiesto la curva de aprendizaje y logros del recientemente creado Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela del archivo fílmico nacional. Se abordaron también estudios de caso como la reconstrucción hecha por Ángel Miquel de la película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (Salvador Toscano y Antonio



Ocañas 1911) y la restauración realizada por Kim Tomadjoglou (Biblioteca del Congreso E. U.) de *La venganza de Pancho Villa* en colaboración con el Laboratorio italiano Immagine Ritrovata (Boloña), la cual fue proyectada en 2012 en Cineteca Nacional en 35 mm y a 28 cuadros por segundo. Asimismo, Aurelio de los Reyes (IIE-UNAM) compartió su trabajo de restauración de metraje de actualidades de la Revolución para el Festival de Pordenone 2013. Así se abordaron las posibilidades de explorar y compilar para reinterpretar el material fílmico, a partir de su investigación sobre la colección de la revolución mexicana de la Filmoteca de la UNAM; que incluye el fondo Edmundo Gabilondo (exhibidor y colaborador de los Hermanos Alva), y el fondo del Archivo Histórico Toscano (en depósito en la Filmoteca desde 2010) y el análisis de otros documentales de compilación *Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano 1950) y *Epopéyas de la Revolución* (1964). El resultado de esta investigación es la compilación *Madero, a cien años de su muerte*, que se ha proyectado en la Academia Mexicana de la Historia y en Pordenone (Sacile, Italia) en el marco del primer trabajo de reconstrucción fílmica que se incluye en la Giornate de Cinema Muto.

Sobresalieron también otras investigaciones históricas sobre la revolución. Zuzana Pick (Carleton University, Ottawa) compartió en su comunicación “Constructing the Image of the Mexican Revolution” su filmografía y el “tras bambalinas” de su trabajo de análisis fílmico que incluye cine de ficción. Mientras que al servicio de otra compilación, *La Historia en la Mirada* (2010), Carlos Martínez Assad (IIE-UNAM) nos permitió conocer el proceso de investigación y elaboración del guion pedagógico basado en los acervos de la Filmoteca para esta compilación de 2010.

iii. La problemática del archivo de cine como objeto de reemplazo se prolongó en otras participaciones del Seminario en las presentaciones de diferentes cineastas que compartieron sus marcos teóricos-metodológicos e inquietudes en varios documentales: *La muerte de Videoman* (Gregorio Rocha, Fernando Llanos, 2010); y de otros en producción aún entonces, hoy terminados: *Familia desconocida* (Ezequiel Reyes, 2013), *La Historia Negra del Cine Mexicano* (Andrés García Franco, 2015), y *Dispositio* (Nila Guiss, 2016).

Se discutieron temas diversos, desde la apropiación de sentido y renovación de significados, metaforizado por Gregorio Rocha a través de la figura de XipeTotec, deidad que se renueva a partir del uso de la piel de otros; la recodificación de imágenes en el reemplazo; los pactos implícitos en el manejo de la información y el uso de “archivos prohibidos” como en el caso de la película de Rocha y su empleo de imágenes del narco mexicano disponibles en la red; el cine familiar como práctica de arqueología y reinterpretación creativa; la reutilización y la puesta en acceso de los materiales familiares en pequeños formatos para proyectos documentales y de cine expandido; el panorama histórico nacional e internacional del patrimonio cinematográfico; la memoria tangible/intangible del cine; la situación de la conservación, preservación, catalogación y programación del archivo fílmico nacional; así como la discusión sobre el estado de las colecciones de nitrato en México, a la fecha sin un plan de salvaguarda público y sistemático.

iv. La línea de trabajo del archivo como objeto de estudio en sí mismo posibilitó la asistencia de investigadores y expertos en archivística de cine y audiovisual, como Rielle Navitski, Federico Dávalos, Esperanza Vázquez, David Wood, Raúl Miranda, Juan Solís, Itzia Fernández, Paolo Tosini, Pedro Ángeles, Juana Suárez, Michael Ramos y Fernando Osorio, quienes reflexionaron sobre problemáticas trascendentales para la situación del patrimonio en México, principalmente, aunque también sobre discusiones que competen al campo de estudios desde una perspectiva global.

Se rescató la importancia del denominado *Non Film*, la documentación asociada al cine, como lo son los archivos hemerográficos, como fuente primordial para la historia del cine y la creación cinematográfica. En este contexto, se llegó a la conclusión de la importancia de la digitalización de estos acervos no fílmicos y de la urgencia del establecimiento de una política de preservación y puesta en acceso sistemática, adecuada y precisa de estos documentos. Destacaron las intervenciones de Rielle Navitski (Berkeley, University of California/IIIE-UNAM) sobre el periodista y coleccionista Pedro Lima para el cine mudo en Brasil; y para el caso de México las investigaciones de Federico Dávalos (FCPyS-UNAM) y Esperanza Vázquez sobre José María Sánchez García y sobre revistas mexicanas de cine, recientemente digitalizadas.

Para comprender al archivo de cine como objeto de estudio, David Wood discutió la aparición del concepto del depósito cinematográfico en los escritos de Boleslaw Matuzewski (1898), entre otros pioneros del cine, y la creación de los primeros archivos de cine institucionales (por ejemplo el Imperial War Museum de Londres). Raúl Miranda trató además específicamente los inicios de la archivística moderna en México, en particular gracias a la iniciativa encabezada por Elena Sánchez Valenzuela a partir de 1942.

El Seminario abordó la discusión sobre el panorama legal e histórico, debatiendo la Ley Federal de Cinematografía en México a través de una revisión de su historia que dejó en claro la necesidad de un debate académico sobre los asuntos jurídicos que impactan desde el acceso a los archivos hasta las problemáticas del cine de reemplazo contemporáneo. Se planteó además un panorama histórico de los acervos de la Cineteca Nacional que dio constancia de la riqueza y diversidad de las colecciones y fondos del Archivo Fílmico Nacional.

Paolo Tosini (Cineteca nacional) trató los temas de la preservación de acervos digitales y los parámetros normativos, éticos y tecnológicos internacionales que se han implementado durante el proceso de creación del histórico Laboratorio de restauración digital en México. En esta misma línea Pedro Ángeles habló del proyecto de digitalización y puesta en acceso en línea del conjunto de acervos de la UNAM y de cómo la experiencia exitosa de la elección de formatos abiertos, de una catalogación normada, la capacidad para migrar la información, etc., puesta en práctica en las fototecas mexicanas, podría inspirar a los archivos fílmicos a implementar prácticas similares.

Se presentaron varios estudios sobre archivos específicos, entre ellos el trabajo de Juana Suárez (Moving Image Archiving and Preservation (MIAP)-New York University), que desde una perspectiva latinoamericana realiza un estudio comparativo de los archivos del Museo del Cine Pablo Ducrós (Buenos Aires Argentina), de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Colombia), de la Cinemateca Uruguay y del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos –SODRE (Uruguay), de la Filmoteca UNAM y Cineteca Nacional (México). Por su parte, desde una perspectiva estadounidense, el cineasta y archivista Michael Ramos nos compartió la colección de noticieros Hearst Metrotone de la UCLA Film & Television Archive, con una descripción exhaustiva del

corpus (1914-1967). Éste es rico en material fílmico asociado a México desde los años 1930, el cual se debiera agendar para su revisión y estudio en el universo de noticieros de cine, vinculado a México en el extranjero.

Desde una perspectiva global, Itzia Fernández compartió los resultados de su entonces reciente tesis doctoral, sobre las interacciones entre el cineasta Peter Delpout y el Nederlands Filmmuseum para valorizar colecciones de cine silente mundial. El estudio de caso neerlandés es un parteaguas en el cambio generado por la nueva filosofía de los archivos audiovisuales: “preservar para programar”..Por último, con una trayectoria académica y profesional destacada en el sector, Fernando Osorio compartió su “Modelo de gestión física e intelectual de las imágenes”, cuyo bagaje teórico-metodológico permite establecer un plan maestro para la vida institucional de cualquier archivo audiovisual, así como las claves para el desarrollo de colecciones.

#### IV.

Los cuatro artículos reunidos en el presente dossier abordan esta porosa relación entre cine y archivo desde distintas articulaciones de las perspectivas delineadas arriba: el archivo para fines de investigación, el archivo como objeto de estudio en sí mismo, y el archivo como objeto de reemplazo.

Pensar el uso de archivo inédito y fragmentado para la realización de investigaciones socio-históricas, resulta en extremo apasionante en el texto de Juan Solís: “Variaciones espaciales para un discurso carnal: la transformación de ambientes escénicos en cuatro cintas pornográficas”. En él, Solís demuestra la indudable popularidad del cine porno en los años veinte y treinta del siglo XX, a pesar de su carácter clandestino. Esta clandestinidad, de hecho, le obligó a lograr una economía que maximizó los pocos recursos con que contaba la producción, incluyendo las locaciones. El análisis de Solís revela la estrategia usada por un equipo de producción de recodificar un mismo espacio al filmar en él cuatro cortometrajes distintos con temas tan variados que dan cuenta del imaginario en la época.

Desde esta misma perspectiva, y a la vez desde el punto de vista del archivo como objeto de estudio, se ofrece el artículo de Magdalena Acosta, “*Indian Tribes of Unknown Mexico*, una serie etnográfica pionera”. El trabajo de Acosta demuestra que, hacia finales

de la década de los años treinta, el fotógrafo y explorador norteamericano Edwin Forgan Myers recorrió algunas de las regiones más apartadas e inaccesibles de nuestro país para llevar a cabo un fascinante registro fílmico de usos y costumbres de grupos indígenas en Chiapas, Oaxaca, Michoacán, Puebla y Guerrero. Para lograr este registro etnográfico -el primero en película cinematográfica a color de que se tenga noticia en México-, Myers contó con el apoyo entusiasta del millonario estadounidense, Harry Wright, coleccionista y, a su vez, cineasta amateur. Al centrarse en el cine de aficionados, la autora resalta un corpus fílmico ahora en boga, pero hasta hace pocos años, poco estudiado y poco valorado en las instituciones y en el sector académico.

Finalmente, se aborda el archivo como objeto de reemplazo mediante el análisis de dos películas. Por un lado, Mara Huerta, en “Reciclaje y antropofagia en *Triste Trópico*: hacia una descomposición de la identidad brasileña”, explora la estética cinematográfica con la que el cineasta brasileño Arthur Omar se propone abordar las diferentes realidades que componen el contexto brasileño desde las ideas de antropofagia, carnaval y autoetnografía. Huerta observa cómo a través de la práctica del remontaje, el realizador descompone y cuestiona las representaciones que conforman la identidad brasileña. Las fronteras difusas entre el documental y la ficción, a su vez reflejan los imaginarios sociales de la sociedad brasileña. El texto de Huerta es un ejemplo del hecho de que la producción latinoamericana de reapropiación comienza a ser estudiada, aunque un estudio exhaustivo del tema aún está lejos de realizarse. Por otra parte, Llamil Mena Brito, en “*Histoire(s) du Cinéma*. Godard, el archivo y la historia”, indaga de manera original en una obra audiovisual monumental y clave de la historia del cine: *Histoire(s) du Cinéma*. Mena Brito reflexiona, desde una perspectiva basada en Walter Benjamin, sobre cómo el director emplaza las historias del cine, incluyendo la Historia, en el siglo XX, compilando una variedad enorme de imágenes de manera autorreflexiva (autoral y política). Esta obra de arte visual forma parte esencial del movimiento estético del cine de reapropiación, de la compilación y del *found footage*.

--

Este diálogo interdisciplinario entre académicos, cineastas y archivistas reveló la consolidación actual en México de una filosofía de “preservar para programar” el patrimonio fílmico a través de su difusión y acceso. A consecuencia de ello aparece una tendencia (no predominante aún) hacia el ejercicio de la memoria colectiva tanto en su dimensión autoral como política a través del reciclaje de distintos tipos de archivos audiovisuales mediante el cine de reemplazo desde una variedad de registros, desde el cine autoral hasta el audiovisual político. Para fomentar la continuada creatividad de este campo cultural, resulta urgente la necesidad de profesionalizar la valorización del patrimonio cinematográfico audiovisual y normarlo con estándares internacionales y nacionales; incluyendo la situación del *Non Film*. De ahí que sea necesario la eventual fundación de un Observatorio de políticas culturales en materia audiovisual que reúna tanto archivistas como investigadores y cineastas.

## Bibliografía

AIGRAIN, Philippe, *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

AMAD, Paula, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Khan's Archives de la Planète*, New York: Columbia University Press, 2010.

BONET, Eugeni (ed.), *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

BLÜMLINGER, 'Christa "Cultures de remploi –questions de cinema", *Trafic* Qu'est est –ce que le cinéma ? no. 50 verano Revue du Cinéma. P.O.L., 2004, pp. 337-354.

BRENEZ, Nicole « Cartographie du Found Footage ». en Brenez, Pip Chodorov Exploding No. Hors série "Tom Tom the Piper's Son", 2000, pp.90-92. (traducción Eva Noriega) en: [[http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias\\_del\\_Found\\_Footage.html](http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias_del_Found_Footage.html)]

CALVIÑO Carbajal, Karla, "La Filmoteca de la UNAM en el Festival de Cine Mudo en Pordenone",\_\_\_\_2014 (tomado de Revista *Toma*). [Disponible: <http://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/festival-de-cine-mudo-en-pordenone>] Fecha de consulta: noviembre 2016.

CHERCHI USAI, Paolo, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, Londres: British Film Institute, 1994.

--"Film Preservation and Film Scholarship", *Film History* 7.3, 1995, pp. 243-244.

-- *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres: British Film Institute, 2001.

-- 'La cineteca di Babele' in *Storia del cinema mondiale, Volume V Filologia e restauro Teorie, strumenti, memorie*, A cura di Gian Piero Brunetta, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, pp. 965-1068.

FRANCIS, David, Alexander HORWATH y Michael LOEBENSTEIN, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Viena: Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA, 2008.

DÁVALOS OROZCO, Federico, Carlos Arturo Flores Villela (comp.), *Historia del cine mexicano (1896-1929) Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*, México, UNAM, 2013.

- DE LOS REYES, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, 3 volúmenes, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981/1993/2013.
- ELSAESSER, Thomas, *Film History as Media Archaeology*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- y Adam BARKER (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres: British Film Institute, 1990.
- FERNANDEZ, Itzia, David WOOD y Daniel VALDEZ, “Apuntes para una filmografía de las prácticas del reemplazo (*found footage* o metraje encontrado)”, *Nuevo Texto Crítico* 28.51 (2015): 89-108.
- FERNÁNDEZ, Itzia, “Cine de reemplazo. *La historia en la Mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010), en Dossier sobre Cine Silente Latinoamericano, en Revista *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, número 8, octubre 2013. [Disponible: [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=326&Itemid=161](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=326&Itemid=161)] fecha de consulta: noviembre 2016.
- , “Tesis: “La compilación un instrumento de valorización paradójico al servicio del cine mudo reciclado por Peter Delpout y coproducido por el Nederlands Filmmuseum (1989-1999).” Doctorado en Estudios Cinematográficos y del audiovisual. Université de Paris III Sorbonne Nouvelle. [Disponible: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/75/92/25/PDF/2009PA030047.pdf>]
- FOSSATI, Giovanna, *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- HUHTAMO, Erkki y Jussi PARIKKA (eds.), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2011.
- LEYDA, Jay, *Films Beget Films*, Nueva York: Hill and Wang, 1964.
- LISTORTI, Leandro y Diego TREROTOLA (eds.), *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?*, Buenos Aires: BAFICI, 2010.
- OCHOA ÁVILA, María Guadalupe (ed.), *La construcción de la memoria: historias del documental mexicano*, México: Conaculta/Imcine, 2013.



ORTÍZ MONASTERIO, Pablo, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, IMCINE/ Cineteca nacional, 2010.

PICK, Zuzana, *Constructing the Image of the Mexican Revolution*. Univesrity of Texas Press, 2009.

*Programa Cineteca nacional*, “Este jueves ‘La venganza de Pancho Villa’ en su versión restaurada” [Disponible:

<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=432>]. Fecha de consulta: noviembre 2016.

RODRÍGUEZ, Blanca Estela, “Aurelio de los Reyes, una vida dedicada a la investigación del cine mudo”, 26 octubre 2013. [Disponible:

<http://www.iberarte.com/index.php/artes-escenicas/cine/7279-aurelio-de-los-reyes-una-vida-dedicada-a-la-investigacion-del-cine-mudo>] Fecha de consulta: noviembre 2016.

STREIBLE, Dan, “The Role of Orphan Films in the 21<sup>st</sup> Century Archive”, *Cinema Journal* 46.3 (2007): 124-128.

VERNET, Marc, "La BiFi 1992-2002 : patrimoine et management", París, Bulletin des bibliothèques de France n° 5, 2001, pp. 62-72.

WEES, William, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York: Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, Antonio, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

WOOD, David, “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos filmicos”: Báez Rubí, Linda y Emilie Carreón Blaine, (ed.) *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, XXXVI Coloquio

Internacional de Historia del Arte, México IIE-UNAM, 2012, pp.381-395.

WOOD, David, “Vestigios de historia y el archivo familiar en el cine documental y experimental”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVI.104 (2014): 97-125.

Webgrafía

Ambulante [Disponible: <http://ambulante.com.mx/es/mas/secciones/injerto>]

DocsMX [Disponible: <https://docsforum.org/>]

Jornadas de Reapropiación [Disponible: <http://xool.x10.mx/jdr/?cat=3>]

Trailer *Historia Negra del Cine Mexicano* (Andrés García Franco, México, 2015).

[Disponible: <https://vimeo.com/137892075>].

Trailer *Dispositio* (Nila Guiss, México, 2016). [Disponible:

<https://vimeo.com/137892075>].