

# Memorias

47207

**El legado de las mujeres  
en la preservación del patrimonio  
sonoro, fotográfico y audiovisual**

Una perspectiva iberoamericana

Georgina Sanabria Medina y Ana Cecilia Medina Arias (Eds.)



Secretaría General  
Iberoamericana  
Secretaría-Geral  
Ibero-Americana

Programa  
**IBERMEMORIA**  
SONORA, FOTOGRAFICA Y AUDIOVISUAL





Georgina Sanabria Medina y Ana Cecilia Medina Arias (Eds.)

# Memorias. El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual.

Una perspectiva iberoamericana 2024

PROGRAMA IBERMEMORIA  
SONORA, FOTOGRÁFICA Y AUDIOVISUAL  
2025



**Para citar esta obra:**

Sanabria Medina, G. y Medina Arias, A. C. (Eds.). (2025). *Memorias. El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Una perspectiva iberoamericana 2024*. Programa IBERMEMORIA SONORA, Fotográfica y Audiovisual.

D. R. © PROGRAMA IBERMEMORIA SONORA, FOTOGRAFÍA Y AUDIOVISUAL. Francisco Sosa 383, Colonia Barrio de Santa Catarina, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04010, Ciudad de México.  
[www.ibermemoria.org](http://www.ibermemoria.org)

**Diseño y formación de portada e interiores:** Astrid Solange Stoopen Mendoza

**Coordinación editorial:** Georgina Sanabria Medina y Ana Cecilia Medina Arias

**Corrección de estilo:** Georgina Sanabria Medina y Ana Cecilia Medina Arias

**Foto de portada:** Renata Ottaviani, materiales del archivo audiovisual del Laboratorio de Análisis Cerámico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (Universidad Nacional de La Plata).

Primera edición: marzo 2025

ISBN (digital): 978-607-631-293-3

Hecho en México

# Contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
MUJERES QUE DEJAN HUELLA. HISTORIAS DE CONFORMACIÓN DE ARCHIVOS SONOROS, FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES	10
<b>La formación del archivo sonoro de la Biblioteca Nacional de España</b> María Jesús López Lorenzo (España)	11
<b>M de Mujeres, memoria e imágenes en movimiento</b> Teresa Carvajal Juárez (México)	19
<b>La preservación de la memoria en los archivos de Historia Oral. Creación y organización de archivos</b> Ada Marina Lara Meza (México)	26
<b>Tejiendo y destejiendo la memoria: archivo etnográfico audiovisual del INI</b> Yanet Fernández Gárate (México)	32
<b>Las mujeres en la Fonoteca Nacional de México: XV años de preservar la memoria sonora del país</b> Teresa Ortiz Arellano y Celene Eslava Rojas (México)	37
<b>CAPÍTULO 2</b>	
¡MANOS AL ACERVO! EXPERIENCIAS DE CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN EN IBEROAMÉRICA	43
<b>Los VHS de Leonardo Favio. Una conservación afectiva</b> Melisa Ingas (Argentina)	44
<b>Juan Guzmán en la revista Tiempo. La investigación hemerográfica para la catalogación de fotografías</b> Mónica Ayala Atanacio (México)	52
<b>La preservación desde la partitura de una artista sonora</b> Sheila Xelha Miranda Vázquez (México)	57
<b>Fondo María García. Una historia de vida</b> Pamela Rigel Medina Rubio (México)	61
<b>CAPÍTULO 3</b>	
MÁS ALLÁ DE LAS BÓVEDAS. PRÁCTICAS DE ACCESO Y DIFUSIÓN DE ARCHIVOS SONOROS	67
<b>La puesta en valor del acervo sonoro de la Dirección de Arquitectura del INBAL</b> Diana Dayanira Morales Sánchez (México)	68

<b>Cierra los ojos y escucha. La valoración y reutilización de los archivos sonoros en la construcción de la memoria histórica</b>	<b>74</b>
Beatriz Silva Proa (México)	
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>SALVAGUARDAR LO EFÍMERO. PROYECTOS QUE RESGUARDAN LA MEMORIA SONORA Y FOTOGRÁFICA</b>	<b>81</b>
<b>Conservando el camino de la memoria entre sonidos, silencios y clausura</b>	<b>82</b>
Noralma Suárez L. (Ecuador)	
<b>Fotografías, efímeros y discos: los tesoros y retos del Centro de Información de la Fundación Flavio Machicado Viscarra (FFMV)</b>	<b>88</b>
Cristina Machicado Murillo (Bolivia)	
<b>Propuesta de metadatos para la gestión en base de datos de la obra fonográfica de Silvio Rodríguez en “Estudios Ojalá”</b>	<b>95</b>
Lisett Barrios Díaz (Cuba)	
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>ARCHIVOS, MILITANCIAS E INCIDENCIA SOCIAL. PUESTA EN VALOR DE LA MEMORIA SOCIOPOLÍTICA</b>	<b>103</b>
<b>Biblioteca y Centro de Documentación Feminaria. Historia de la conformación colaborativa y gestión de una biblioteca y archivo feministas</b>	<b>104</b>
Diana Maffía (Argentina) y María Patricia Prada (Argentina)	
<b>Aquellos tiempos: el Instituto Mexicano de Cinematografía y los retos de la preservación audiovisual descentralizada</b>	<b>111</b>
Tzutzumatzin Soto Cortés (México)	
<b>El espacio-tiempo detenido: cárceles federales, puesta en valor y acceso al archivo histórico del Servicio Penitenciario Argentino</b>	<b>118</b>
Victoria Irene y Mora De Vincentis (Argentina)	
<b>Documentación Ecuatoriana de Rescate (DER): un recurso para preservar la historia del cine ecuatoriano, desde el enfoque de la mujer en los años 80</b>	<b>123</b>
Natasha Sanmartín Monteros (Ecuador)	
<b>Películas institucionales en el cine silente argentino, entre el registro documental y la ficción: experiencia de trabajo con “En pos de la tierra” (A. Defranza/Federación Agraria Argentina, 1922)</b>	<b>131</b>
Sofía Elizalde (Argentina) y Ekaterina Prudkin (Argentina)	

## **CAPÍTULO 6**

### **MUJERES EN ACCIÓN. VISIONES ETNOGRÁFICAS Y**

### **COMUNITARIAS PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA**

137

#### **Yuruparí (in)visible: ejercicios de memoria política, colectiva, material y encarnada**

138

Laura Alhach (Colombia)

#### **Tejedores de memoria.**

#### **La historia oral del pueblo originario de Santa Martha Acatitla**

146

Patsy Marlene Meza García (México)

#### **Puesta en valor de un archivo audiovisual:**

#### **el caso de la comunidad indígena de Asampay, Catamarca**

153

Renata Ottaviani (Argentina)

#### **Perspectivas y desafíos en la preservación de los saberes y sabores de las comunidades en Paraguay**

161

Rosa López (Paraguay)

#### **Archivo digital memorias del mar y del desierto**

165

Emily Icedo (México)

### **SOBRE LAS AUTORAS Y EDITORAS DE ESTA OBRA**

171

# Introducción

El sonido, la imagen y la memoria son hilos que tejen la historia de nuestras sociedades. Cada documento sonoro, fotográfico y audiovisual resguarda un fragmento de nuestra identidad y, detrás de su preservación, hay manos, voces y miradas comprometidas con la defensa del patrimonio. Esta obra es testimonio de esa labor incansable: la de las mujeres que, desde distintos rincones de Iberoamérica, han dedicado su vida a resguardar la memoria cultural de sus pueblos.

Este libro surge en el marco del *Primer encuentro virtual: El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Una perspectiva iberoamericana*, organizado por el Programa Ibero memoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual los días 6 y 7 de marzo de 2024. Dicho encuentro tuvo como propósito visibilizar y reconocer la labor de las mujeres en el ámbito archivístico, reflexionar sobre las estrategias de preservación y acceso que han desarrollado, y fomentar el intercambio de conocimientos para fortalecer redes de colaboración. Durante dos jornadas, 43 mujeres de 12 países —Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Paraguay, Perú, México y República Dominicana— compartieron sus conocimientos, desafíos y logros en la protección del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Algunas de esas experiencias se retratan en este libro, dando voz a quienes, con su esfuerzo y compromiso, han contribuido a la salvaguarda de nuestra memoria colectiva.

La primera intervención del encuentro estuvo a cargo de María Jesús López Lorenzo, quien compartió una frase que resonó profundamente en el evento: “Hablar de archivos es hablar de mujeres”. Sus palabras ahora sintetizan la esencia de esta obra y subrayan el papel fundamental de las mujeres en la preservación de la memoria.

A lo largo de seis capítulos, se invita a las y los lectores a acercarse a las experiencias de mujeres que han sido clave en la conformación, conservación, acceso y difusión de archivos sonoros, fotográficos y audiovisuales. Desde la creación de acervos históricos y el desarrollo de metodologías de preservación, hasta la puesta en valor de colecciones, la obra compila estudios de caso, reflexiones y testimonios que revelan el impacto de las mujeres en los procesos documentales.

En ese contexto, el Capítulo 1 reúne historias sobre la creación y organización de archivos en distintas instituciones de México y España, destacando el papel de las mujeres en la construcción y resguardo del patrimonio. María Jesús López Lorenzo, Teresa Carvajal Juárez, Ada Marina Lara Meza, Yanet Fernández Gárate, Teresa Ortiz Arellano y Celene Eslava Rojas presentan experiencias clave en este ámbito.

En el Capítulo 2, Melisa Ingas, Mónica Ayala Atanacio, Sheila Xelha Miranda Vázquez y Pamela Rigel Medina Rubio exponen casos concretos de conservación y preservación de archivos en Argentina y México, abordando los desafíos y soluciones que han implementado en su labor.

El Capítulo 3 explora estrategias de acceso y difusión del patrimonio sonoro. Diana Dayanira Morales Sánchez y Beatriz Silva Proa analizan cómo distintas instituciones han revalorizado sus acervos a través de su reutilización y socialización.

En el Capítulo 4, Noralma Suárez, Cristina Machicado Murillo y Lisett Barrios Díaz presentan proyectos dedicados a la protección de documentos sonoros y fotográficos en riesgo de pérdida, destacando la importancia de su conservación para las futuras generaciones.

El Capítulo 5 se enfoca en los archivos como herramientas de activismo y memoria sociopolítica. Tzutzumatzin Soto Cortés, Natasha Sanmartín Monteros, Diana Maffía, María Patricia Prada, Victoria Irene, Mora De Vincentis, Sofía Elizalde y Ekaterina Prudkin analizan casos de México, Argentina y Ecuador en los que la preservación de documentos sonoros, fotográficos y audiovisuales ha sido clave para la construcción de narrativas históricas y de resistencia.

Finalmente, el Capítulo 6 presenta proyectos comunitarios de rescate de la memoria colectiva y el conocimiento tradicional. Laura Alhach, Patsy Marlene Meza García, Renata Ottaviani, Rosa López y Emily Icedo comparten sus experiencias en la documentación y preservación de saberes ancestrales y prácticas culturales.

Esta obra es, por tanto, una invitación a impulsar, valorar y fortalecer el trabajo de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Las contribuciones aquí presentadas son una expresión de la lucha constante por el reconocimiento de aquellas que, con dedicación y empeño, han resguardado y protegido una parte esencial de la memoria de la región iberoamericana.

Dra. Georgina Sanabria Medina  
Coordinadora del Programa Ibermemoria  
Sonora, Fotográfica y Audiovisual

# Capítulo 1

## **Mujeres que dejan huella.**

Historias de  
conformación de  
archivos sonoros,  
fotográficos y  
audiovisuales

# La formación del archivo sonoro de la Biblioteca Nacional de España

María Jesús López Lorenzo (España)

## INTRODUCCIÓN

Hablar de patrimonio sonoro en la Biblioteca Nacional de España (BNE) es hablar de mujeres, en la institución trabajan más personas del género femenino que del masculino. De hecho, nosotros decimos de broma “la cuerpa” en vez del cuerpo de bibliotecarios del Estado. No solo somos más mujeres las que gestionamos el patrimonio sonoro y audiovisual, sino también el patrimonio fotográfico, manuscrito, impreso, cartográfico, etc., de esta institución.

Para quien no la conozca, la BNE se encuentra situada en el centro de Madrid en el Paseo de Recoletos (Imagen 1). Fue abierta al público, en su emplazamiento actual en 1892, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América. No obstante, la BNE es la institución pública más antigua del estado español, fundada en 1711 por Felipe V primer monarca de la dinastía de los Borbones en España, quien la creó como Real Biblioteca Pública.

IMAGEN 1. FACHADA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



## LA COLECCIÓN DE GRABACIONES SONORAS DE LA BNE

La misión de la BNE es conservar y difundir el patrimonio documental español en todos los soportes, y en este caso el patrimonio sonoro. El Servicio de Registros Sonoros y Audiovisuales, que actualmente gestiono, está adscrito en el organigrama de la institución al Departamento de Música y Audiovisuales, muy similar a la estructura de otras bibliotecas Iberoamericanas como la argentina o la venezolana.

El corpus denominado “grabaciones sonoras”, que también es un nombre en femenino, está formado por grabaciones musicales y grabaciones sonoras no musicales o conocidas también como Archivo de la palabra.

La colección actual se conforma por 630,000 documentos sonoros en todos los soportes, desde los discos perforados, rollos de pianola, cilindros de cera, discos de surco ancho, discos de vinilo, soportes magnéticos (hilos de acero, cintas abiertas, casetes y cartuchos), hasta los soportes digitales en formato tangible (cinta DAT, cd-audio y memorias USB) y por último los nativos digitales.

## ORIGEN DE LA COLECCIÓN

Desde sus inicios, la música siempre ha estado presente en la BNE y constituye uno de los más importantes tesoros que conserva. En 1875 los fondos musicales de la Biblioteca Nacional comenzaron a organizarse como Sección de Música. En 1894, Francisco Asenjo Barbieri legó su colección personal a esta Biblioteca, una colección notable y variada, rica en libros manuscritos e impresos de música, partituras, entre otros formatos que darían origen a la Sección especializada de Música, y el nombre de Barbieri a la sala de consulta e investigación de la misma.

*En 1945, María Isabel Niño Mas [...] fue nombrada jefa interina de la Sección de Música y por primera vez aparece la idea de crear una Discoteca de la Biblioteca Nacional en 1946.*

Sin embargo, la llegada de los documentos sonoros a la colección se remonta al Decreto de Depósito Legal de 1938, cuando en plena Guerra Civil española (1936-1939), el mando sublevado dicta un decreto sobre la “entrega por parte del productor de obras musicales y piezas de gramófono a la Biblioteca Nacional”. En esos momentos, la capital de España estaba en guerra, por lo que los primeros discos de pizarra se depositaron en el Ministerio de Educación Nacional situado en el País Vasco (Vitoria), zona ya ocupada por el bando franquista. No fue sino hasta los años 50, cuando los discos llegaron a la BNE conformando el origen de la Fonoteca o Archivo sonoro de la institución.

Desde entonces, las noticias que aparecen sobre la Sección de música son abundantes. En 1945, María Isabel Niño Mas, una mujer a quien ponemos

en valor en esta publicación y en esta jornada, fue nombrada jefa interina de la Sección de Música y por primera vez aparece la idea de crear una Discoteca de la Biblioteca Nacional en 1946. En 1957, la Sección pasa a llamarse Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada y en 1958 amplía sus depósitos para albergar la Discoteca y crear el Servicio de reproducción de sonido. Durante este mismo año, Isabel Niño Mas es nombrada Jefe de la Sección de Música y del Archivo de la Palabra, dejando el cargo de interina. Por este motivo, será una mujer quién lidere la creación de la fonoteca.

Según Isabel Niño Mas, el origen de la fonoteca de la BNE se remonta al año 1950 cuando la Biblioteca recibe 24 discos de pizarra, procedentes del desaparecido Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos que dirigía Menéndez Pidal; y que registran las voces de Niceto Alcalá Zamora, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja junto con Santiago Ramón y Cajal, entre otras personalidades españolas.

Además de estas voces ilustres, en los discos de piedra también están registradas narraciones en diversos idiomas y dialectos, canciones, melodías y ritmos populares y tradicionales. Ejemplo de ello son las grabaciones de las voces de Estrella Sananes y Yojobed Chocrón, dos mujeres serfardíes procedentes de la Residencia de las Señoritas de Tetuán, cantando una selección de romances judeo-españoles. A esta colección de archivo de la palabra se une la ya mencionada colección de discos de 78 RPM procedentes de Vitoria (fruto del Decreto de Depósito Legal de 1938), conformando el acervo sonoro origen del archivo fonográfico de la institución (Imagen 2).

Posteriormente, y tal como indica otra mujer, Nieves Iglesias, quien fue la directora del Departamento de Música y Audiovisuales desde 1969 hasta 2009, "... la Sección de Música acabó convirtiéndose en Servicio de Partituras,

Registros Sonoros y Audiovisuales para intentar hacer pública la nueva realidad de los ingresos..." (Iglesias Martínez, 2004, p.388). El Reglamento de la BNE estableció que la antigua Sección de Música, hoy en día Departamento de Música y Audiovisuales, fuera responsable de "conservar, catalogar, clasificar y acrecentar las partituras y libros musicales y las grabaciones de todas clases relativas a música y palabra hablada" (Iglesias Martínez, 2004, p.389).

IMAGEN 2. DISCO DE SURCO ANCHO ODEÓN EN UN GRAMÓFONO DE LA BNE



## INGRESOS EN LA FONOTECA

(nombre femenino que elijo, frente a Archivo Sonoro de la BNE)

### DEPÓSITO LEGAL

Tal como ya se ha señalado, la base de los ingresos de la fonoteca de la BNE lo constituye la legislación de Depósito Legal español, que permite que el catálogo de la institución sea el escaparate más representativo de la producción fonográfica española. Esta legislación, constituida primeramente por los decretos de 1938 y 1958, permitió que en la década de 1960 la colección alcanzara los 5,000 discos de 78 RPM.

*La normativa de 2011 ha ampliado el objeto de Depósito Legal, ya no solo al patrimonio documental en soporte tangible, sino también al intangible*

Este primer repertorio discográfico se ha ido incrementando hasta nuestros días, gracias a otras formas de adquisición como los donativos y las compras.

Las nuevas legislaciones de Depósito Legal de 2011, junto con su Decreto de desarrollo en 2015 y la más reciente Ley de Depósito Legal de 2022, han permitido una revisión de la legislación y una adaptación a los nuevos tiempos. La normativa de 2011 ha ampliado el objeto de Depósito Legal, ya no solo al patrimonio documental en soporte tangible, sino también al intangible de todas las obras bibliográficas, sonoras, visuales, audiovisuales y digitales producidas o editadas en España. En la nueva Ley se incluye que sean depositados los documentos en cualquier otra forma, presente o futura, de contenido electrónico difundido a través de redes de comunicación.

El Consejo de Ministros aprobó el Real Decreto 635 el 10 de julio de 2015, en el que por primera vez se considera objeto de Depósito Legal a los sitios web y las publicaciones en línea, ya sean de acceso libre o restringido. En este sentido, y durante la pandemia, estuvimos recopilando para el archivo web de la BNE varias páginas con documentos sonoros y audiovisuales de conservatorios de música, grupos musicales, intérpretes y compositores/as quienes compartían sus interpretaciones desde casa a través de la red. Ejemplo de estas recopilaciones son las compartidas en el canal de YouTube por una soprano y profesora del Conservatorio Superior de Música de Lugo (Galicia), quien cada día a las 20:00 horas cantaba a sus vecinos desde el balcón de su domicilio.

Recientemente, la aprobación de la Ley de Depósito Legal 8/2022 del 4 de mayo, que modifica la Ley 23/2011, incluye a los videojuegos como objeto de depósito y fortalece el papel de la Biblioteca Nacional como receptora y coordinadora del Depósito Legal español nativo digital. En este sentido, y a diferencia del Depósito Legal tangible, somos los y las

administradoras de las colecciones sonoras quienes debemos salir en búsqueda de los productores/productoras de documentos sonoros nacidos en la red para que los depositen en la BNE. La primera discográfica que ha depositado su catálogo digital ha sido el sello independiente Subterfuge.

De esta manera, la fonoteca o el archivo sonoro de la Biblioteca Nacional, podrá continuar llevando a cabo la tarea encomendada desde hace años de preservar el patrimonio analógico musical y ahora también el digital. Es fundamental poner en valor la iniciativa de muchas mujeres que, en estos momentos, gestionan los archivos sonoros en instituciones privadas y públicas y que son las verdaderas encargadas y responsables de llevar a cabo la gestión de estos nuevos documentos sonoros digitales para que sean accesibles para las generaciones futuras.

### COMPRA Y DONATIVO

La fonoteca adquiere los documentos por distintas vías, no solo por Depósito Legal, sino también por compra, canje y donativo, siguiendo la obligación que tiene la institución de recuperar y completar todo el patrimonio sonoro de lo editado sobre España o en español, además de la recuperación de las colecciones sonoras históricas. Esto nos obliga, como gestoras de estos documentos, a comprar o adquirir por donativo todos aquellos documentos que no entran por las leyes de Depósito Legal, como los discos de surco ancho o discos de piedra y/o pizarra; al igual que cilindros de cera, rollos de pianola, discos metálicos y de cartón de música mecánica, etc. (Imagen 3).

Además, se procura adquirir todo el repertorio musical o literario español

o de un intérprete, compositor y letrista español que se edita fuera de España.

Ejemplo de ello es la compra realizada por subasta en 2007, al Centro de Arte Moderno de Madrid, de discos de vinilo con voces de poetas y escritores recitando sus poemas o ensayos editados por Voz Viva de México y por Visor Libros de Argentina.

En los últimos años, gracias a las políticas de incentivo de donativos, ha habido un aumento en la incorporación de documentos sonoros que estaban en manos de particulares y entidades, quienes buscaban un lugar seguro y accesible para resguardar sus

IMAGEN 3.  
CILINDRO DE CERA Y  
FONÓGRAFO MARCA  
EDISON DE LA BNE



colecciones. Con relación a ello, no solo se han recibido rollos de pianola, discos de 78 RPM e importantes colecciones en disco de vinilo de coleccionistas y

*...muchos de los trabajos de campo registran las voces de mujeres como transmisoras de la cultura oral a sus descendientes, ya sea cantando canciones de cuna, siega y romances o recitando cuentos.*

familias, sino también fondos inéditos de etnomusicólogos, folcloristas, antropólogos y recopiladores de literatura oral de la talla de Miguel Manzano, Ramón Pelinski, Julio Camarena o José Manuel Pedrosa. Este último investigador ha desarrollado una importante recopilación de grabaciones en torno al mundo de la brujería en México.

Además, hay que señalar que muchos de los trabajos de campo registran las voces de mujeres como transmisoras de la cultura oral a sus descendientes, ya sea cantando canciones de cuna, siega y romances o recitando cuentos. Al mismo tiempo, en el último año se han recibido donaciones de archivos sonoros personales de compositoras como Marisa Manchado y María Escribano, ya no solo en papel (partituras manuscritas e impresas), sino también improvisaciones y ensayos registradas en cintas magnéticas. Esperamos que ellas no sean las únicas, sino que sirvan como ejemplo para que otras mujeres compositoras depositen sus fondos sonoros en la institución.

## CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN

Como gestoras de documentos sonoros, debemos siempre tener en cuenta cuáles son las mejores condiciones para resguardar la variedad de los tipos de soportes. Por este motivo, se hace importante realizar inversiones económicas que permitan adquirir cajas, fundas y ficheros para contener y proteger los distintos materiales.

Simultáneamente, se están llevando a cabo proyectos de digitalización de las colecciones, tanto históricas en rollo de pianola y disco de surco ancho, como las más vulnerables registradas en cinta magnética (cintas abiertas, casetes y cartuchos). La digitalización y preservación digital de los soportes sonoros permite la consulta actual a través del portal digital de la BNE, Biblioteca Digital Hispánica (también con nombre femenino), y también contribuye a la preservación de los objetos sonoros, por medio del software Libsafe, para las generaciones futuras.

## CONTROL BIBLIOGRÁFICO

La BNE ha adoptado desde 2020 el nuevo estándar de catalogación RDA (Resource Description and Access) para describir y dar acceso a los recursos tanto de la fonoteca, como del resto de colecciones de la institución. En este sentido, no solo se están catalogando con el nuevo código los registros bibliográficos de

los distintos soportes analógicos, digitales y en red, sino también el catálogo de autoridades de intérprete, letrista, compositor, grupo musical, etc.

## **DIFUSIÓN**

El acceso a los documentos sonoros se hace por medio de la consulta al catálogo automatizado de la BNE. Los soportes digitalizados en dominio público, tanto de música como de palabra hablada, están accesibles a través del portal digital de la BNE, la Biblioteca Digital Hispánica. En los ordenadores blindados (sin acceso al exterior, ni posibilidad de copia) de la Sala Barbieri del Departamento de Música y Audiovisuales se pueden consultar y escuchar los recursos sonoros con derechos vigentes, acceder al Archivo Web y a los documentos procedentes del Depósito Legal electrónico. Al mismo tiempo, el usuario puede solicitar una copia de los documentos que le interesen, siempre que sea por motivos de investigación, tal y como marca la Ley de Propiedad Intelectual española.

## **CONCLUSIÓN**

A modo de conclusión, tengo que decir que participamos en muchos catálogos y repositorios digitales internacionales como Europeana, La Biblioteca Digital Mundial y la Biblioteca Digital de Patrimonio Iberoamericano. También estamos presentes en organizaciones internacionales como la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA) y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA por sus siglas en inglés), así como nacionales, por ejemplo, la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

Para mí es un orgullo formar parte del grupo de mujeres que gestionan documentos sonoros y audiovisuales, y haber podido participar en esta jornada que espero sea el principio de muchas otras. Podemos decir que detrás de grandes y pequeñas colecciones de archivos sonoros, hay siempre grandes mujeres que luchan para que su trabajo se haga visible a través de un patrimonio sonoro y audiovisual que es de todos y todas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Iglesias Martínez, N. (2004). Las grabaciones sonoras en la Biblioteca Nacional de España. *Actas I II y III Encuentros O Son da Memoria*, Cristina Pujales (coord.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia, 373-383.
- López Lorenzo, M. J. (2019). La colección de registros sonoros de la BNE en el periodo de la Guerra Civil. *Boletín DM*, 23, 123-138.
- López Lorenzo, M. J. (2020). El papel de la Biblioteca Nacional de España en la preservación y digitalización del patrimonio sonoro. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 43, 63-70. <https://doi.org/10.5209/dcin.67245>
- López Lorenzo, M. J. (2023). La grabación como obra: el depósito legal de grabaciones sonoras en la Biblioteca Nacional de España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 36, 125-149. <https://doi.org/10.5209/cmib.85673>
- López Lorenzo, M. J. (2024). ¿Dónde están las canciones? El reto del archivo musical en la era del streaming. *Revista PH*, 111, 2-4. <https://doi.org/10.33349/2024.111>
- Niño Mas, M. I. (1966). Breve reseña histórica de la Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73, 133-157.
- Soto de Lanuza, J.M. (2017). Curiosidades de la Sala Barbieri (Primera parte). *El Blog de la BNE*. <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/curiosidades-de-la-sala-barbieri-primera-parte>

# M de Mujeres, memoria e imágenes en movimiento

Teresa Carvajal Juárez (México)

Buenos días a todos, todas y todes. Muchas gracias por la invitación. Excelente la presentación anterior. Yo voy a hablar del periodo más contemporáneo. En sus orígenes, nuestra escuela era un centro de extensión llamado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y recientemente nos convertimos en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). En esta presentación voy a rescatar el trabajo de las mujeres, sobre todo en la cuestión de las publicaciones que son fundamentales para poder crear, mantener y difundir nuestro acervo fílmico.

Quisiera comenzar con Elena Sánchez Valenzuela (Imagen 1), actriz mexicana que también se dedicó a hacer documental. Entre 1929 y 1932 visitó París y

conoció la filмотeca del cine club de la ciudad, fue en ese viaje que tuvo la idea de crear el primer archivo audiovisual en México. Gracias a ella se empezó a gestar una cinemateca y a pensar en la conservación y preservación del cine en México.

Nuestra Escuela nació en 1963, como les comentaba, inicialmente fue un centro de estudios cinematográficos, tal como se puede ver en la portada de la primera publicación que editó este Centro Universitario (Imagen 2), cuyo contenido se enfoca en películas realizadas en la institución. En la revisión de contenido que hemos hecho, pudimos notar que, de la primera publicación a la segunda (Imagen 2b), hay variaciones, por ejemplo, desde el nombre del ejercicio fílmico, el título y hasta las duraciones de las películas.

En este sentido, hemos llevado a cabo toda una labor de rescate de publicaciones, apoyándonos por supuesto del trabajo contrapantalla, así revisamos en

una proyección y después en un visor, de este modo obtenemos datos de los fotogramas. También consultamos otras fichas que hicimos en la Escuela

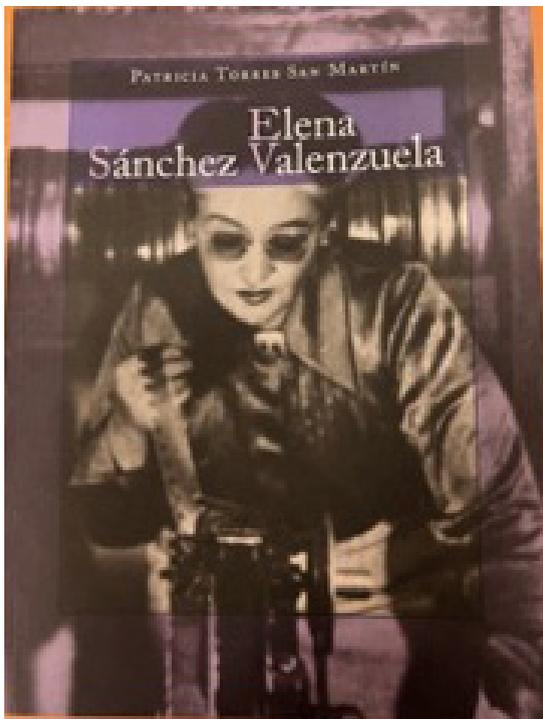


IMAGEN 1.  
LIBRO ELENA  
SÁNCHEZ  
VALENZUELA



IMAGEN 2. A Y 2B. ▶  
PRIMERAS PUBLICACIONES

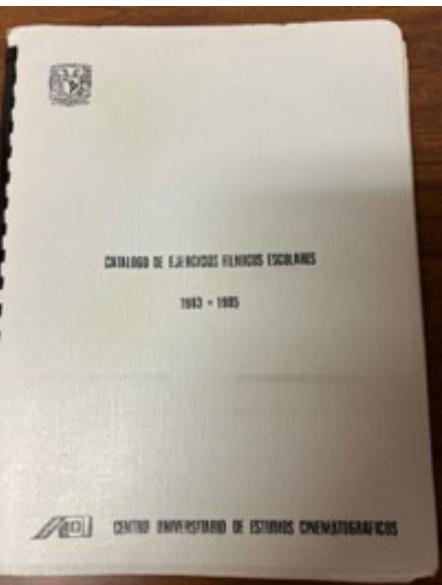
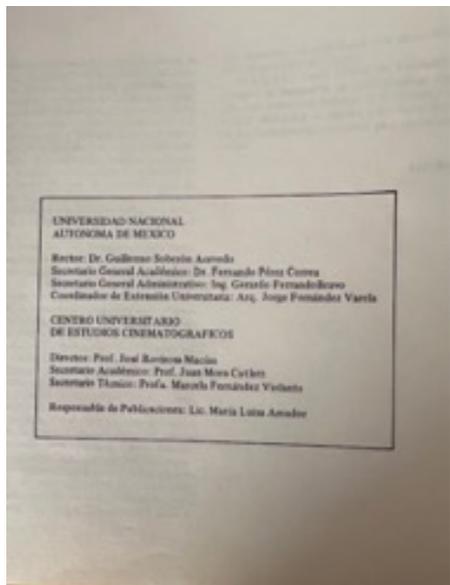


IMAGEN 3. A Y 3B. ▶  
RESPONSABLE DE  
PUBLICACIONES



para registrar el trabajo fílmico del periodo escolar que nos tocaba revisar.

La Imagen 2 muestra el primer catálogo que se elaboró sobre los ejercicios fílmicos que se realizaron en la Escuela de 1974 a 1980. La publicación está hecha todavía con máquina de escribir, eran tiempos en que no había computadoras, todo se tenía que mecanografiar. En la parte inferior derecha de la Imagen 3 y 3b, aparece el nombre de Rosario Hernández, responsable de las publicaciones y alumna de la Escuela, aquí se incluye un trabajo que dirigió.

Todo esto derivó en que las mujeres empezaran a formar parte de la administración del CUEC. Además, tenían la oportunidad de seguir creando en simultáneo películas, cortometrajes y participando en la elaboración de guiones. Más adelante voy a presentar cuántas mujeres hemos formado parte de la Escuela. Antes, me parece importantísimo detenernos a hablar

sobre las publicaciones de la cartelera cinematográfica. En éstas se encuentra un listado de las películas que se exhibieron en México. El primer libro abarca de 1902 a 1919 y el último que apareció fue de 1990-1999 (Imagen 3).

Alguien se podría preguntar cuál es la relevancia de esto. Si ustedes se fijan (Imagen 4 y 4b), en las carteleras siempre aparece como autora María Luisa Amador y, después, Jorge Ayala Blanco. Por desgracia, en un mundo machista y en un país como el nuestro, se suele decir en general que son las carteleras de Ayala Blanco. Él firmaba la participación de la cartelera, pero era la maestra María Luisa Amador quien hacía la investigación hemerográfica, revisaba periódico por periódico año tras año. Ella también fue egresada de esta Escuela, hizo un corto sobre un serpentario, sin embargo, su trabajo ha estado en la oscuridad.

Hoy decidí traer a la luz el trabajo de las que han estado en la oscuridad porque todas las publicaciones aquí mencionadas son parte fundamental para la creación del acervo. Un acervo fílmico, o de cualquier otro tipo, requiere apoyo de documentación bibliográfica y es por eso que me parece muy importante rescatar el trabajo editorial de estas mujeres.



IMAGEN 4. A Y 4B. ▶  
CARTELERAS

Esta cartelera era fundamental para quienes trabajábamos en los cineclubes y sigue siendo importante para las labores cinematográficas, ya que ahí se puede encontrar información sobre cuándo se exhibió alguna película, fechas, nombres, etcétera. Muchos de los ejemplares de las carteleras ya están agotados. Me parece relevante mencionar que la maestra María Luisa

Amador fue responsable del Departamento de Publicaciones y, posteriormente, Secretaria Académica del CUEC.

La Escuela acaba de cumplir sesenta años (cinco como Escuela Nacional). La maestra Marcela Fernández Violante es otra mujer cuyo trabajo quiero destacar. Fue estudiante de la primera generación del CUEC, realizadora, guionista y además impulsora del trabajo de las mujeres del cine en México, no sólo continuó haciendo películas, sino que fue directora de la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Este sindicato fue tan importante que si no trabajabas en el sindicato no trabajabas.

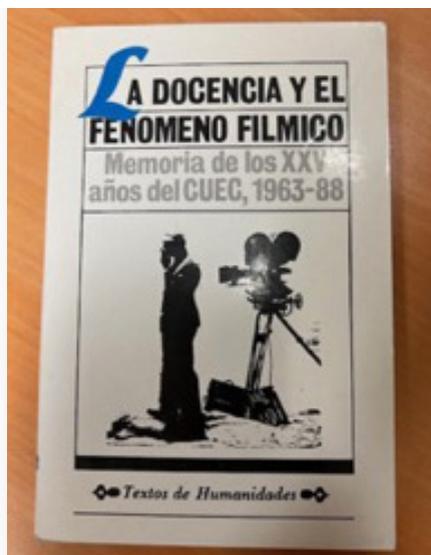


IMAGEN 5.  
LIBRO LA  
DOCENCIA Y  
EL FENÓMENO  
FÍLMICO

Cuando el CUEC cumplió 25 años, la maestra Marcela Fernández era la directora. El libro *La docencia y el fenómeno fílmico* (Imagen 5) que contiene testimonios de varios maestros que daban clases de cine en México fue una propuesta suya. Esta obra resulta relevante ahora porque se está preparando un trabajo de investigación que dé cuenta de la historia del CUEC, una de las primeras escuelas de cine en América Latina. Quisiera también mencionar que, a pesar de las reestructuraciones, el acervo fílmico de la Escuela ha continuado

con sus labores. Me honra compartir que este proyecto fue una idea mía, lo inicié cuando la Escuela estaba por cumplir cincuenta años, de modo que, si hacemos cuentas, tengo quince años trabajando con este acervo.

Volviendo con la maestra Marcela Fernández, en la siguiente fotografía podemos verla a ella y a una parte de nuestro acervo (Imagen 6). Si se fijan en los estantes, podemos notar que las latas estaban acomodadas horizontalmente y no tenían identificación, así estaba cuando yo ingresé. Desde entonces, nos hemos dedicado a limpiar latas, llevar a cabo los procesos de conservación



IMAGEN 6.  
MARCELA FERNÁNDEZ

y preservación a las cintas, así como rotularlas. Ahora ya las mantenemos en anaqueles con clima y humedad adecuados, todo esto ha permitido conservar en buenas condiciones nuestros materiales.

Es importante destacar la existencia del acervo. De alguna manera nosotros somos hijos del doctor Manuel González Casanova.

Lo menciono porque hay que decir que él fundó el Departamento de Cine de la UNAM, posteriormente, creó la Filmoteca y, más tarde, el CUEC. Actualmente, la Escuela Nacional, la Filmoteca y el Departamento de Cine conforman lo que hoy conocemos como Dirección General de Actividades Cinematográficas, aunque a esta Dirección comúnmente le llamamos Filmoteca. Estas tres instancias, que son vecinas, se ubican dentro de Ciudad Universitaria.

Con relación al departamento de publicaciones, durante muchos años estuvo ubicado en la colonia Del Valle. En ese tiempo era un espacio muy reducido y teníamos equipos muy modestos para trabajar, tal como se puede ver

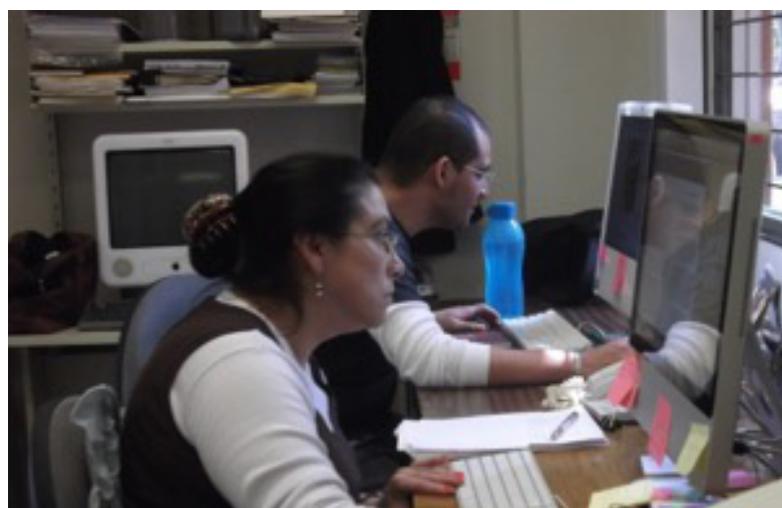


IMAGEN 7.  
DEPARTAMENTO DE  
PUBLICACIONES

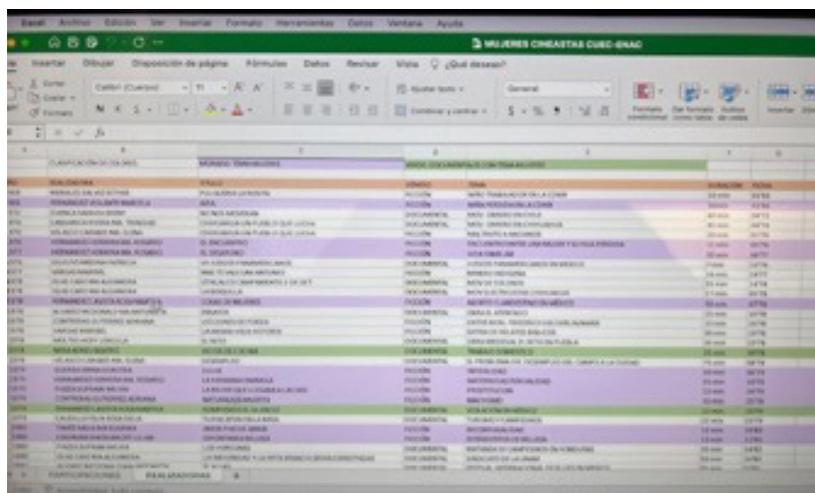
en la siguiente fotografía (Imagen 7), en la que aparecen los compañeros Gabriela García Jurado y Ángel Hernández Jaimes. Desde hace diez años, este departamento también se encuentra en Ciudad Universitaria.

Otra compañera importante de la que

quisiera hablar es de la políglota Donají Portillo, por desgracia no cuento con una fotografía suya. Formó parte del área de publicaciones, entre otras cosas se dedicó a las traducciones de las obras. Este trabajo fue fundamental porque con ello, la Escuela ha ofrecido bibliografía de cine en español, con libros sobre crítica, análisis cinematográfico, historia del cine, entre otros.

Parte de las labores que hacemos en el acervo fílmico se desarrollan gracias al apoyo de estudiantes que realizan su servicio social con nosotros. Afortunadamente han llegado mujeres excepcionales, como María Fernanda Madrigal, quien es un ejemplo de que las mujeres somos dedicadas, curiosas, ordenadas y muy trabajadoras. Sin duda, tenemos cualidades que favorecen las labores de preservación.

IMAGEN 8.  
ORDENAMIENTO DIGITAL



conocer el trabajo de mujeres cineastas, documentalistas que habían trabajado bajo una temática feminista. Curiosamente yo también tengo formación en Historia y después estudié cine. Entonces, con la ayuda de personas como ella, poco a poco estamos ordenando todo lo que se había producido en la Escuela.

A lo largo del tiempo, las producciones que se han realizado han pasado del cine analógico a la posproducción en video. Actualmente, estamos trabajando con materiales digitales, lo cual ha sido complicado no solo debido a la transición tecnológica, sino también a todos los cambios por los que ha atravesado la Escuela, entre ellos, el cambio de ubicación, la modificación de su figura escolar, es decir, de pasar de ser un Centro Universitario a una Escuela. En este contexto es importante resaltar que, junto con la nueva administración, logramos organizar y catalogar todos los títulos que existen (Imagen 8). En un inicio los materiales estaban por todos lados. Lo cierto es que también hay que decir que cuando nos cambiamos a Ciudad Universitaria, el servicio de consulta se incrementó, cada semana tenemos peticiones de estudiantes e investigadores.

Este primer cuadro es un ejemplo de la organización y catalogación de los ejercicios fílmicos. Esta tarea se ha realizado en contrapantalla, visualizando los materiales en acetato y poliéster. Lo que se ve en color, son las correcciones que se han hecho luego de visualizar y corroborar

*Esta tarea se ha realizado en contrapantalla, visualizando los materiales en acetato y poliéster.*

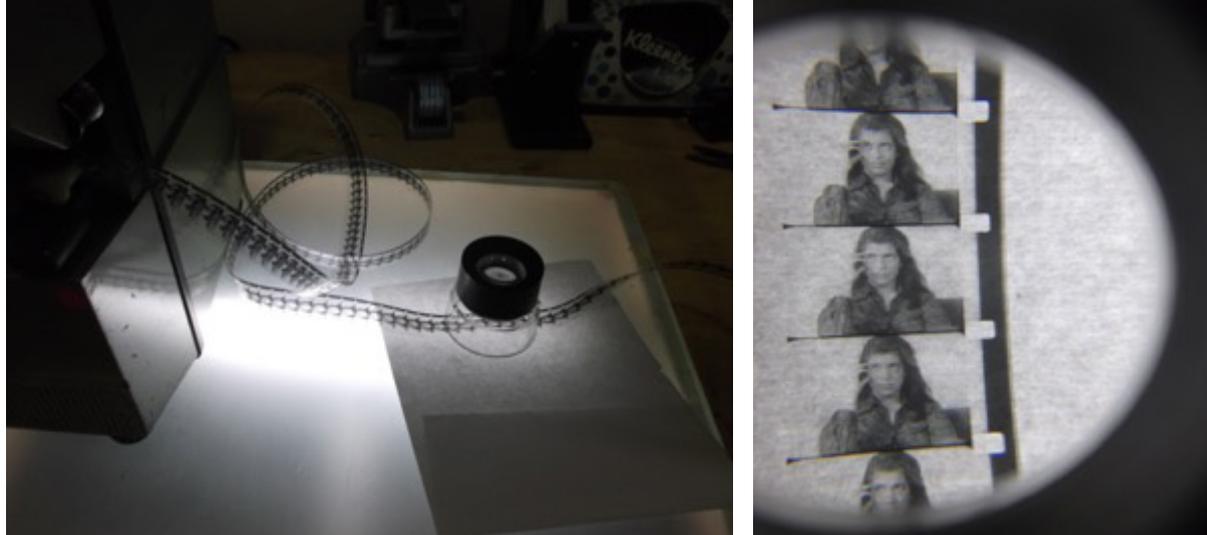
la información de los ejercicios fílmicos.

Un segundo cuadro lo organizó Fernanda Madrigal como parte de su servicio social. He de decir que hizo un buen trabajo enlistando y agrupando con colores las producciones que tenemos sobre temáticas feministas. Además, añadió una breve sinopsis de cada material.

Rosa Martha Fernández, directora, guionista y productora de cine y vídeo mexicana, también tuvo una contribución

María Fernanda hacía tres horas de camino para llegar a la Escuela. Tuvo interés en hacer su servicio social en el acervo debido a que su proyecto de tesis, de la licenciatura en Historia, estaba enfocado en dar a

IMAGEN 9 Y 10.  
SUSAN SONTAG



especial con nosotros. Me trajo unas latas porque quería saber cuál era su contenido, lo que encontré fue la imagen de Susan Sontag (Imagen 9 y 10). Este descubrimiento fue significativo porque antes habíamos localizado el material de audio. Ahora que contamos con esas imágenes estamos trabajando para empear ambos materiales y hacer un cortito de esta importante visita al CUEC de la escritora, directora de cine y guionista estadounidense.

Ya que mencioné el sonido, quisiera hablarles de Sandra Luz Aguilar y Ana Robledo, mujeres que trabajaron con equipos de sonido en diferentes periodos. En la Imagen 11 vemos una NAGRA, mientras que en la Imagen 12 se observa otro tipo de equipo sonoro. Lo más relevante es que ahí estaban esas chicas haciendo sonido.

Una satisfacción que personalmente me conmueve es que exista el interés de algunos estudiantes por realizar investigaciones sobre la Escuela y sobre mujeres relacionadas con el cine. Por ejemplo, la tesis de Karen Rivera estudiante del Instituto Mora, titulada "¿El cine se estudia?: el proceso de conformación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, los inicios de la enseñanza cinematográfica universitaria (1959-1976)" (Imagen 13). Además de este trabajo, posteriormente, realizó una investigación sobre el Colectivo Las divas, que fue posterior al Colectivo Cine Mujer.

Katia Morales, fue otra estudiante que, como parte de su formación en la maestría, realizó el corto *Pioneras* (Imagen 14). Este material es valioso porque fue el único que se produjo a propósito de los cincuenta años del CUEC y se encuentra disponible para verlo en línea a través de Vimeo.

IMAGEN 11. ▾  
SANDRA LUZ AGUILAR

IMAGEN 12. ▸  
ANA ROBLEDO





IMAGEN 13.  
TESIS DE  
KAREN RIVERA

Finalmente, me gustaría compartirles la siguiente fotografía, de izquierda a derecha primero aparezco yo, después la maestra Marcela Fernández Violante y al final María Luisa Amador, a quien que no le gustan que le saquen fotos, como a cualquier ex alumna de la escuela, ya que más bien solemos estar del otro lado de la cámara (Imagen 15).

Para concluir, llegamos a los datos, información que nos ayuda a comprender la relevancia de nuestra institución. Hasta el 2023 la Escuela contó con 2,057 estudiantes inscritos. De ellos, 391 son realizadoras y realizadores de ficción y documental. Me alegra decir que nuestras producciones han recibido algunos premios, de hecho, el primero que se otorgó fue a Marcela Fernández Violante, quien ganó la Diosa de Plata por su cortometraje Azul (1966). El Ariel es el premio más importante que otorga nuestro país a las producciones cinematográficas y también hemos ganado algunas de esas preseas.

En recuento, y a quince años de que inicié el proyecto del acervo fílmico, los números son los siguientes:

- ▶ 2010 inició el Acervo Fílmico del CUEC.
- ▶ 2,057 estudiantes inscritos hasta 2023.
- ▶ 391 personas realizadoras de ficción y documentales.
- ▶ 1,056 participaciones femeninas en diferentes áreas de la producción.
- ▶ Aproximadamente 936 títulos de ejercicios escolares.
- ▶ Nominación a la Diosa de Plata a Esther Morales por el cortometraje Pulquería La Rosita (1964).
- ▶ Ganadora de la Diosa de Plata a Marcela Fernández Violante por Azul (1966).
- ▶ 12 Arieles en el área de sonido y edición.
- ▶ Más de 100 reconocimientos nacionales e internacionales.

Muchas gracias.

IMAGEN 14.  
CORTO PIONERAS



IMAGEN 15.  
TERE CARVAJAL, MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE Y MARÍA LUISA AMADOR



# La preservación de la memoria en los archivos de Historia Oral. Creación y organización de archivos

Ada Marina Lara Meza (México)

En marzo del año 2024 el Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual realizó una convocatoria orientada a mujeres para participar en el Primer Encuentro Virtual *El legado de las mujeres en la preservación del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual. Una perspectiva Iberoamericana*. El objetivo era visibilizar el trabajo realizado por mujeres para preservar y difundir la memoria de los acervos y archivos iberoamericanos.

Por parte del Laboratorio de Historia Oral de la Universidad de Guanajuato, en México, esta convocatoria nos resultó una excelente oportunidad para compartir lo que hacemos y conocer los proyectos y trabajos realizados por mujeres que comparten el compromiso y la pasión por reunir, organizar y difundir la memoria de nuestras comunidades en formatos sonoros, fotográficos y audiovisuales.

Reconocemos y agradecemos a las compañeras del Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual la creación de este espacio que nos permitió conocernos y reconocer que, si bien cada archivo y acervo tiene sus singularidades, todas hemos enfrentado retos y problemáticas similares.

El Laboratorio de Historia Oral de la Universidad de Guanajuato inició como proyecto en el año de 1993. En su origen, el objetivo fue registrar en audio, video y fotografía entrevistas a los protagonistas de procesos políticos que tuvieron lugar en el estado de Guanajuato en el período posterior a la Revolución Mexicana de 1910. La idea era que con esos testimonios se pudiera crear un Archivo de Historia Oral de carácter público para poner a consulta los materiales registrados. Todas las entrevistas realizadas en esa etapa cuentan con su transcripción.

En el verano de 1993 cinco mujeres y un hombre nos integramos como becarios al proyecto, éramos recién egresados de la licenciatura en Historia y, por no contar con la oferta académica, no habíamos cursado ninguna materia o seminario relacionado con la Historia oral.

En 1996, por iniciativa del fundador, se gestionó la institucionalización del Laboratorio de Historia Oral convirtiéndose en un programa permanente de investigación histórica. Para ese entonces, todos los becarios se habían retirado y el fundador me encomendó la coordinación del Laboratorio con el compromiso de mantener su permanencia.

*[...] trabajo de campo exhaustivo en el estado de Guanajuato para registrar la memoria de cristeros, agraristas, sinarquistas y uno que otro comunista, en concordancia con las líneas de investigación iniciales del proyecto.*

Desde entonces, las actividades se han centrado fundamentalmente en la organización del Archivo de Historia Oral, así como en el registro de testimonios de historia oral para acrecentar las fuentes que se ponen a consulta. También se han realizado publicaciones y material didáctico, se ofrecen asesorías especializadas en materia de archivos de historia oral, así como capacitaciones a través de talleres, cursos y la organización de congresos internacionales. Durante ese tiempo se han realizado gestiones para contar con personal académico especializado, ya que el equipo de trabajo del Laboratorio es nuestra principal fortaleza.

Durante la primera etapa del Laboratorio, de 1993 a 1996, quienes lo integrábamos realizamos trabajo de campo exhaustivo en el estado de Guanajuato para registrar la memoria de cristeros, agraristas, sinarquistas y uno que otro comunista, en concordancia con las líneas de investigación iniciales del proyecto. Reunimos alrededor de 200 entrevistas en cintas de audio análogas o casetes, como se les conocía entonces, algunas contaban con soporte fotográfico y en video. La transcripción de la entrevista se realizaba de forma inmediata. En esta primera etapa, la organización del material se realizó conforme a las líneas de investigación, las primeras consultas fueron realizadas por estudiantes para elaborar sus proyectos de titulación.

Durante la primera década del siglo XXI y, gracias a la vinculación con la licenciatura en Historia de la Universidad de Guanajuato, se comenzó a integrar a estudiantes al Laboratorio por medio de programas de Servicio Social y del Seminario de Historia Oral que se logró incluir en el Plan de Estudios como seminario selectivo. Los estudiantes inscritos en este Seminario comenzaron a desarrollar nuevas temáticas de investigación, esto derivó en el aumento de entrevistas de historia oral y, por lo tanto, el archivo del Laboratorio se incrementó conforme a los proyectos de investigación.

## **CÓMO ORGANIZAR UN ARCHIVO DE HISTORIA ORAL**

Los archivos de historia oral tienen una peculiaridad: su origen está principalmente en el desarrollo de proyectos de investigación en el ámbito

académico, aunque de manera reciente también han comenzado a surgir archivos de este tipo que derivan de demandas de grupos sociales organizados que exigen el derecho a preservar su memoria, como los grupos de madres buscadoras o grupos de la diversidad sexual. En este sentido, se han comenzado a organizar archivos de historia oral relacionados a cuestiones de Derechos Humanos y el derecho a la memoria de grupos sociales y comunidades cuyos derechos han sido vulnerados. También la UNESCO ha reflexionado sobre el papel que pueden desempeñar programas y proyectos de historia oral como motor para la formación de una Ciudadanía Mundial y la Educación y Cultura para la Paz.

Cuando nos planteamos la creación y organización del Archivo de Historia Oral, y conforme ha ido creciendo, nos enfrentamos a los siguientes cuestionamientos: ¿Cómo organizar los materiales que integran mi archivo y que están en constante crecimiento? ¿Se puede aplicar la normativa internacional en materia de archivos históricos para facilitar su descripción y organización? ¿Cómo adecuar el principio de procedencia para organizar un archivo que tiene su origen en proyectos de investigación o necesidades de grupos sociales? ¿Es factible que todo se ponga a consulta? ¿Cómo hacer para el caso de México, que convivan el derecho de acceso a la información y al mismo tiempo la protección de datos personales? ¿Requiero un Reglamento? ¿Cuál es la mejor estrategia para garantizar el mayor tiempo posible la vida útil de mis audios, videos y fotografías?

Las respuestas a estas cuestiones pueden orientarnos para llevar a cabo la conformación de un Archivo de Historia Oral, y esperamos que sean una invitación para que los académicos, investigadores sociales, estudiantes y todo aquel que realice entrevistas con **personajes del pasado reciente y el tiempo presente, se animen a depositar las entrevistas realizadas en un acervo, como una medida para la preservación de la memoria social y para que sus grabaciones estén disponibles para la consulta de las generaciones por venir.**

## **RESPUESTAS DESDE EL LABORATORIO DE HISTORIA ORAL**

El aumento en el volumen de documentos sonoros, fotográficos y de video en formato análogo es una condición que presenta retos para quien labora en un archivo de historia oral. En el caso del Archivo del Laboratorio de Historia Oral comenzamos a tener dificultades en la **clasificación y organización** interna de nuestro conjunto documental. La organización debía corresponder con las características de nuestro Archivo y a la vez adaptarse a la normatividad archivística en el ámbito nacional e internacional por tratarse de un archivo público. Si nos adaptamos a la normatividad internacional, facilitaremos la consulta de nuestro acervo en cualquier parte del mundo que cuente con conexión a internet.

La Norma ISAD G cuyo origen es de 1994, es una guía internacional para la descripción archivística que nos permite orientarnos en la organización de nuestro Archivo de Historia Oral. Fue necesario realizar varias pruebas y ensayos de organización retomando algunos aspectos de la Norma ISAD G para adecuar esta Norma a las características de nuestro conjunto documental. Hemos logrado un modelo propio de organización y clasificación que retoma los principios básicos y elementos de esta norma y que, a su vez, responde a las necesidades y características de nuestro Archivo.

Si bien conocíamos el trabajo realizado por otros archivos de historia oral, como el Archivo de la Palabra del Instituto José María Luis Mora en México o

*Las temáticas que se han investigado y recuperado por medio de entrevistas de historia oral están divididas en series y subseries temáticas de acuerdo con todos los proyectos de investigación.*

el caso de Memoria Abierta en Argentina, ambos creados y organizados por mujeres, nuestro acervo presentaba sus propias características y necesidades. Conforme aumentaban los temas de investigación que originan nuestro conjunto documental, también lo hacían las entrevistas, las transcripciones, las fotografías y los videos.

La organización inicial dejó de ser la más adecuada, aunque se mantuvo el inventario como instrumento de control interno y en ocasiones de consulta.

Para ordenar el material de una manera que facilitara su consulta y preservación, solicitamos asesorías de expertos en archivística, curiosamente todas mujeres. Decidimos organizar el archivo en cuatro fondos documentales de acuerdo con el tipo de soporte en que se resguardan los testimonios. Esta forma de organización nos permite un mejor control, localización y la realización de consultas cruzadas.

Las temáticas que se han investigado y recuperado por medio de entrevistas de historia oral están divididas en series y subseries temáticas de acuerdo con todos los proyectos de investigación. Llegamos a contar con más de 20 series temáticas y más de 65 subseries. Quien trabaja en archivos sabe que las revisiones de la organización interna son constantes.

En el año 2021 realizamos una nueva revisión y ajuste a las series y subseries temáticas. El motivo fue la firma de un convenio con el programa del gobierno de México denominado Memórica, con el objetivo de que nuestro Archivo fuera parte de los colaboradores del proyecto y así visibilizar nuestro acervo y aumentar las consultas. Eso nos llevó a revisar y replantear la organización de las series temáticas y las subseries, reorganizamos nuestro material en cuatro grandes series temáticas integradas a su vez por 42 subseries. Debemos decir que las subseries aumentarán conforme se integren nuevos proyectos de investigación.

En estos procesos, incluso nombrar una subserie es motivo de reflexión, pues el conocimiento histórico y los planteamientos historiográficos cambian constantemente. Hace treinta años, cuando iniciamos nuestro Archivo, no era común estudiar temas de violencia desde una perspectiva histórica, por citar un ejemplo. Todos los cambios que hemos realizado en la organización han quedado registrados. También contamos con instrumentos de control y de consulta como son Inventarios y Catálogos, así como un Reglamento de Consulta.

Este modelo nos ha permitido organizar y preservar casi 800 entrevistas de historia oral repartidas en más de dos mil horas de grabación en audio en formato análogo y digital, algunas con respaldo en video y en fotografía. Todas cuentan con su respectiva transcripción.

A continuación, mostramos un breve ejemplo del contenido del Archivo. La base de datos se maneja en Excel y la elabora Ruth Yolanda Atilano Villegas. Para esta publicación hemos preparado la siguiente tabla solo para ejemplificar la organización.

Secciones, series y subseries temáticas del Archivo del Laboratorio de Historia Oral							
SECCIÓN AUDIO		SECCIÓN VIDEO		SECCIÓN FOTOGRÁFICA		SECCIÓN DOCUMENTAL	
SERIES TEMÁTICAS		SERIES TEMÁTICAS		SERIES TEMÁTICAS		SERIES TEMÁTICAS	
1	Procesos políticos	1	Procesos políticos	1	Procesos políticos	1	Procesos políticos
2	Procesos sociales	2	Procesos sociales	2	Procesos sociales	2	Procesos sociales
3	Procesos culturales	3	Procesos culturales	3	Procesos culturales	3	Procesos culturales
4	Procesos económicos	4	Procesos económicos	4	Procesos económicos	4	Procesos económicos
SUBSERIES		SUBSERIES		SUBSERIES		SUBSERIES	
1	Cristiada	1	Cristiada	1	Cristiada	1	Cristiada
2	Agrarismo	2	Agrarismo	2	Agrarismo	2	Agrarismo
3	Comunismo					3	Comunismo
4	Minería	4	Minería	4	Minería	4	Minería
5	Vida cotidiana			5	Vida cotidiana	5	Vida cotidiana
6	Migración			6	Migración	6	Migración
7	Salud			7	Salud	7	Salud

Otro reto que enfrentamos es el derivado del cambio tecnológico. En el Laboratorio de Historia Oral comenzamos a registrar las entrevistas en cintas de casete y fotografía analógica, así se continuó durante 18 años. Los primeros registros de entrevistas de historia oral en formato digital se realizaron en el mes de mayo del año 2011 por Maetzin Kennia Morales Mercado, estudiante de la licenciatura en Historia quien, como parte de su servicio social, entrevistó a las mujeres de la comunidad de Plazuelas, quienes por medio de una cooperativa estaban integradas en un proyecto del Instituto Nacional de Antropología e Historia en el Sitio Arqueológico Plazuelas.

Desde entonces, ha sido necesario emprender un proceso de migración y digitalización de los materiales en formato análogo. Este programa está a cargo de Ileana Ascencio Covarrubias, una de las pocas mujeres en México que se ocupa de la digitalización para facilitar la consulta de la memoria que tenemos resguardada.

En las tres décadas de trabajo del Laboratorio de Historia Oral, nos complace mencionar que el proyecto forma parte de una Cátedra UNESCO, esto nos permite participar en las discusiones o convocatorias que se abren y así seguir impulsando medidas para la preservación de la memoria individual y colectiva a través de la entrevista de historia oral. También contamos con la página de la Cátedra UNESCO, elaborada por Rolando Briseño León, ahí se puede consultar en línea del Archivo del Laboratorio, así como cápsulas y publicaciones que hemos generado.

Las consultas al Archivo del Laboratorio de Historia Oral pueden realizarse en línea en los siguientes enlaces:

<https://catedrapatrimonio.wixsite.com/ugto/investigacion>

<https://memoricamexico.gob.mx/>

Como podemos ver, el trabajo del Archivo lo realizamos en buena medida mujeres que hemos estado comprometidas, desde hace tres décadas, con la preservación de la memoria de protagonistas de nuestra historia. En este tiempo nos ha tocado defender la permanencia del proyecto en múltiples ocasiones. Hoy somos un Archivo consolidado y los esperamos con gusto, ya sea en forma presencial o por medios digitales.

# Tejiendo y destejiendo la memoria: archivo etnográfico audiovisual del INI

Yanet Fernández Gárate (México)

Felicito y agradezco a las organizadoras la posibilidad de compartir experiencias de trabajo con las especialistas y el público presente. La responsabilidad de trabajar en la preservación de acervos audiovisuales o cual sea su materialidad, demanda una postura social y ética por mínima que sea nuestra labor.

Ocuparse del patrimonio audiovisual de los pueblos indígenas de México significó una experiencia laboral que fue más allá de una visión meramente ejecutiva, representó abrir mis horizontes personales y hacer múltiples lecturas para entender la historicidad y materialidad de esta colección. Reflexionar sobre mi labor me remite a dos imaginarios femeninos. Por un lado, desde occidente con el mito de Penélope en la Odisea, cuando teje de día y desteje de noche para justificar la espera de su amado Ulises. Es una metáfora del recuerdo para preservar la memoria y el reencuentro con nosotros mismos, en una constante reinterpretación de los sucesos. El segundo imaginario es el de las mujeres tejedoras indígenas, quienes son las depositarias de saberes y mitos, las evocadoras de culturas milenarias y transmisoras de una herencia que se preserva, se reproduce y resignifica.

La experiencia de reorganizar un acervo como el Archivo Etnográfico Audiovisual me obligó a entender diferentes ópticas sobre su creación, conformación y preservación. Aprendí a tejer y destejer historias para, desde la reflexión, ir hilando las políticas de producción que rodearon la conformación de este archivo.

En 1948 el Estado mexicano planteó mediante el Instituto Nacional Indigenista (INI), acciones y políticas que buscaban equilibrar el desarrollo social de la población indígena con el resto de la sociedad mexicana de los años cincuenta. Las acciones y estrategias de dicha institución se diseñaron bajo esta línea y los proyectos audiovisuales no fueron la excepción.

En 1951 inician las primeras acciones indigenistas del INI con el primer Centro Coordinador Indigenista Tzeltal Tzotzil de San Cristóbal de las Casas, Chiapas y se producen registros fotográficos y fílmicos en 35mm. Un claro ejemplo del discurso audiovisual de la época es el cortometraje propagandístico *Todos somos mexicanos* filmado por Nacho López. En él se muestran las políticas integracionistas y de asimilación del indígena al desarrollo de la vida nacional. Se intenta cambiar la óptica de la exclusión por la integración.

En la década de los setenta, las condiciones económicas del país modificaron la visión integracionista del mundo indígena a la estructura cultural y social del país. Se trataba de reconocer las autonomías indígenas, el respeto a la diferencia cultural y la recuperación de sus territorios y recursos naturales. Las nuevas políticas de gobierno que implementó el INI plantearon la participación de los pueblos indígenas en el diseño y ejecución de los programas de desarrollo. En este destete de la memoria y su reproducción, se dio pie a un

***Se comenzó a difundir la cultura e identidad de las comunidades bajo el discurso político del fortalecimiento del respeto al pluralismo étnico***

contexto político donde el discurso de los registros audiovisuales se modificó, pero la desigualdad social permaneció.

En este contexto, el INI creó un área especializada en el registro audiovisual de aspectos culturales, sociales y

económicos de la población indígena y en 1977 se fundó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA). La intención de este archivo era apoyar la investigación antropológica producida desde la institución. Se comenzó a difundir la cultura e identidad de las comunidades bajo el discurso político del fortalecimiento del respeto al pluralismo étnico. Se produjeron 46 documentales en 16 mm y como parte del proceso, se hizo levantamiento de imagen fija y de sonido, también se realizaron investigaciones de gabinete y campo. Tiempo después dichos registros conformarían un fondo documental que abarcaría todos los proyectos audiovisuales. Hoy en día este patrimonio audiovisual representa la memoria visual de la institución y de los pueblos indígenas, convirtiéndolo en uno de los archivos más relevantes de América Latina.

Paralelo a la creación del AEA, también surgieron instituciones en el medio cultural como la Cineteca Nacional, el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro de Producción de Cortometraje. El AEA se convirtió en una escuela donde jóvenes cineastas egresados de las escuelas de cine desarrollaron producciones cinematográficas de temática social, como es el caso de Luis Mandoki, Alberto Cortés, Rafael Montero, Luis Lupone, Juan Carlos Colín, Henner Hoffman, Juan Francisco Urristi y Eduardo Maldonado, por mencionar algunos.

Originalmente el archivo se creó como un banco de imágenes; sin embargo, *La música y los mixes (1978)* del cineasta Óscar Menéndez, acerca de la música y su vínculo con la economía y vida social mixe de Totontepec, Oaxaca, se convirtió en el primer documental etnográfico del INI. Existen antecedentes de otras instituciones donde también se realizó cine etnográfico, como los siete documentales que produjo la Cinemateca del INAH en los años sesenta y que

*Existen antecedentes de otras instituciones donde también se realizó cine etnográfico, como los siete documentales que produjo la Cinemateca del INAH en los años sesenta y que hoy significan un parteaguas en la forma de abordar la temática etnográfica en el cine.*

hoy significan un parteaguas en la forma de abordar la temática etnográfica en el cine. Lo anterior, sin dejar de lado que, desde sus orígenes y de manera aislada, en el cine de nuestro país se produjeron vistas y registros de carácter etnográfico.

Para los años noventa, las políticas indigenistas respondían a los estragos del neoliberalismo del fin de siglo. La creciente participación indígena en la vida pública y la aparición de nuevas organizaciones y movimientos como el Zapatista en 1994, propician nuevas relaciones entre los pueblos indígenas y el Estado. De nuevo en el Instituto Nacional Indigenista se entreteje una política institucional que buscaba la transferencia de funciones. En el fondo ya se gestaba la desaparición de la institución o reducirla a su mínima expresión. El Estado anunciaba una política de participación indígena y en este contexto surgía la necesidad de rescatar la memoria de la institución.

Con la dirección del Dr. Carlos Zolla, entonces al frente de la Dirección de Promoción Cultural del INI y el Etnólogo Miguel Ángel Rubio, subdirector de Imagen y Sonido, se conformó un equipo en el que tuve la fortuna de colaborar como coordinadora del proyecto del acervo de cine y video Alfonso Muñoz. Decidimos darle este nombre al acervo en reconocimiento al trabajo de este cinefotógrafo, quien también fue de los primeros documentalistas antropológicos y uno de los fundadores del AEA.

Los objetivos del AEA se transformaron y con ellos las políticas de registro. Se dejó de filmar para solo producir videos con un carácter más institucional en los que destacan los registros de festivales y encuentros de música y danza indígena, además de registros sobre derecho indígena. En 1995 surgió el proyecto de reorganización, sistematización y conservación preventiva de todos los materiales de cine, video, audio, fotografía y fondos documentales del acervo; como parte de este proyecto también se integraron la biblioteca y la mapoteca. La finalidad de estos cambios era la conformación del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM).

En 1998 se crearon cuatro bóvedas climáticas para almacenar los materiales de cine, fotografía, audio y video. Previo a su habilitación se llevaron a cabo constantes reuniones de trabajo, entrevistas con investigadores y documentalistas, así como investigación documental para acercarnos a la historia del archivo y la institución. Las historias se tejieron y destejieron, fue necesario establecer una metodología y conceptualización del acervo. El eje central elegido fue la conservación preventiva, ya que era fundamental contar con espacios de almacenamiento y consulta para el patrimonio documental que da cuenta de la labor del INI y su relación con los pueblos indígenas en la segunda mitad del siglo XX. El proyecto no solo persiguió preservar la memoria de los pueblos indígenas, sino también representar la visión institucional de los mismos. Cada registro del acervo es un reflejo de las políticas que permean la visión que tenemos sobre el mundo indígena y por tanto nuestro acercamiento debe abordarse desde una perspectiva histórica.

En este proceso, observamos que no existían problemas graves de deterioro físico en los materiales y por fortuna, no se requirieron intervenciones más allá de su preservación. Si bien la mayoría de los documentos audiovisuales del acervo se componía de lo producido por el AEA, también se rescataron los acervos históricos de la institución que antecedieron la existencia de este archivo. Entre los acervos históricos se pueden mencionar los registros fotográficos de indigenistas como Julio de la Fuente y Alfonso Fabila; colecciones de arte indígena y donaciones entre las que se encuentran el acervo de Carl Lumholtz con imágenes etnográficas de principios del siglo XIX y los documentales *Xantolo* e *Iñosavi* de Scott Robinson y Epigmenio Ibarra, producidos por Cine Labor y la Secretaría de Educación Pública (SEP).

A finales del siglo XX, problematizar la conservación de archivos audiovisuales era un tema incipiente, por lo que la participación de profesionales de la restauración era limitada. Afortunadamente las cosas han cambiado ya que, en aquellos años, el único conservador que asesoraba proyectos de esta índole era el Mtro. Fernando Osorio junto con instituciones como la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional y la Fototeca Nacional del INAH.

El nuevo siglo tejió de nuevo políticas indigenistas y el INI finalmente se convirtió en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) en mayo de 2003. Los acervos se vieron como entes separados y en algún momento se planteó ubicarlos en espacios ajenos a la institución. Afortunadamente fue todo lo contrario y se logró mejorar las condiciones de almacenamiento de los acervos. Desde 2018 la CDI pasó a ser el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

Finalmente, la experiencia en este proceso me deja varias reflexiones: los archivos siempre deben abordarse desde una perspectiva histórica. Los acervos no son entes ajenos a lo político, siempre responderán a una óptica que los produce, se debe conceptualizar y entender su concepción, el control físico no es suficiente si no existe un control intelectual que reivindique su valor. Cualquier eventualidad, siniestro o desastre natural que ponga en riesgo su conservación preventiva, es infinitamente inferior en proporción a la fragilidad que representa la falta de voluntades políticas para su preservación. Finalmente, considero que debido a que el patrimonio documental audiovisual continúa sin legislarse desde su especificidad, su protección constitucional debería estar por encima de cualquier decisión gubernamental.

## BIBLIOGRAFÍA

Gamio, M. (1966). *Consideraciones sobre el problema indígena*. Instituto Indigenista Interamericano.

Instituto Nacional Indigenista. (1971). *¿Ha fracasado el indigenismo?*: Reportaje de una controversia (13 de septiembre de 1971). SEP.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y el Instituto Nacional Indigenista. (2000). El debate mexicano sobre derecho indígena y las propuestas para su constitucionalidad. En INI-PNUD (Eds.), *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México: primer informe*. (453-496).

Valdivia Dounce, T. (2013). Reconocimiento de derechos indígenas: ¿Fase superior de la política indigenista del siglo XX? *Nueva antropología*, 26(78), 9-41. <https://www.scielo.org.mx/pdf/na/v26n78/v26n78a2.pdf>

Villoro, L. (2014). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. Fondo de Cultura Económica.

# Las mujeres en la Fonoteca Nacional de México: XV años de preservar la memoria sonora del país

Teresa Ortiz Arellano (TOA) (México)

Celene Eslava Rojas (CER) (México)

**TOA:** Agradecemos la oportunidad de participar en este evento virtual *El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual, una perspectiva iberoamericana.*

## LA FONOTECA NACIONAL

En nuestra intervención, abordaremos el papel fundamental de algunas mujeres que, a lo largo de los 15 años de la Fonoteca Nacional de México, han sido clave en la preservación de la memoria sonora de nuestro país. Es importante resaltar que, en el contexto actual, la Fonoteca Nacional nació como una iniciativa impulsada por mujeres, lo que dio origen a la creación de una institución dedicada,

por primera vez, a la conservación de la herencia sonora de México. Cabe destacar que, en su inauguración en 2008, la Fonoteca contaba con 43 colecciones, y hoy, 15 años después, ha crecido hasta reunir 263 fondos y/o colecciones.

Cuando hablamos de la Fonoteca Nacional, es imposible no mencionar a dos mujeres fundamentales en su origen. La primera de ellas es la doctora Lidia Camacho (Imagen 1), quien lideró este proyecto visionario, con el respaldo decidido de la entonces presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (hoy Secretaría de Cultura), Sari Bermúdez.

IMAGEN 1.  
LIDIA CAMACHO



IMAGEN 2. ▾  
LOURDES AYLUARDO LÓPEZ



IMAGEN 3. ▾  
MARIELA SALAZAR



IMAGEN 4. ▾  
CELENE ESLAVA



IMAGEN 5.  
MARGARITA SOSA



El equipo de la doctora Camacho estuvo integrado en su mayoría por mujeres, entre ellas, la doctora Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, directora de Promoción y Difusión del Sonido; Lourdes Ayluardo López (Imagen 2), directora de Conservación y Administración de Colecciones Sonoras; Angélica Valenzuela, subdirectora del Departamento de Difusión y Servicios al Público; la maestra Mariela Salazar (Imagen 3), jefa del Departamento de Conservación y Administración de Colecciones. Junto a la maestra Salazar, trabajamos Celene Eslava (Imagen 4) y su servidora.

## LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA SONORA DE MÉXICO

La contribución de las mujeres ha sido esencial en la preservación de la memoria sonora, desempeñando un papel central en los procesos de conservación de los documentos sonoros resguardados por la institución. En este sentido, nos gustaría compartir con ustedes cómo ha evolucionado la labor de preservación en la Fonoteca, destacando, al mismo tiempo, la relevancia de las mujeres dentro de los acervos.

## DIRECCIÓN DE CONSERVACIÓN Y DOCUMENTACIÓN SONORA

Como ya se mencionó, el equipo fundador estuvo conformado y liderado por mujeres. Desde entonces, tres mujeres han sido directoras de Conservación y Documentación Sonora: Lourdes Ayluardo López, Mariela Salazar y, actualmente, Margarita Sosa (Imagen 5).

Lourdes Ayluardo, impulsó la creación de los flujos de trabajo y brindó mucho apoyo al personal. Después, la dirección estuvo bajo el cargo de Sergio Sandoval Camargo, quien dio continuidad a ese primer flujo de trabajo que, previo a la apertura de la Fonoteca, estuvo enfocado en lograr la estabilidad de los soportes y los procesos.



IMAGEN 6.  
TRABAJO DE  
CONSERVACIÓN

Posteriormente, Mariela Salazar impulsó la apertura y expansión de nuestras áreas de trabajo, en especial la de conservación. Además, promovió la difusión de nuestra labor, tanto en México como en América Latina. Abrió esa puerta de intercambio regional e internacional y fue así como se dio a conocer de una manera más amplia el trabajo que realizamos. El crecimiento y desarrollo que impulsó Mariela fue tanto a nivel de los flujos de trabajo como del personal. En la actualidad, Margarita Sosa sigue dando continuidad a los procesos de preservación. Sin duda, no me resta más que decir que el trabajo de estas mujeres ha sido fundamental para seguir rescatando los documentos sonoros que forman parte del patrimonio de nuestro país.

## PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN

**CER:** Quiero compartir brevemente mi experiencia en el ámbito de la conservación. Comencé este camino recién egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin haber tenido contacto previo con este tipo de archivos. Mi primera aproximación fue en la Fonoteca Nacional, donde, en un principio, todo parecía sencillo. Sin embargo, con el tiempo comprendí que cada soporte tenía características muy específicas (Imagen 6).

Lejos de asumir que todas las colecciones estaban compuestas únicamente por cintas de carrete abierto, empezamos a identificar la singularidad de cada una, desde los materiales que las conformaban hasta los distintos tipos de deterioro que presentaban. Además, el hecho de que la mayoría del equipo estuviera integrado por mujeres nos motivó a trabajar en conjunto para enfrentar los desafíos del proceso. Nuestra prioridad era establecer y mantener un flujo de trabajo eficiente, enfocado en la recuperación de los soportes y en garantizar su estabilidad para una adecuada preservación.

**TOA:** Las mujeres en la Fonoteca Nacional han participado en diversas actividades a lo largo del tiempo. Al igual que Celene, me integré poco antes de que la institución abriera sus puertas al público. Desde entonces, el contacto con los documentos sonoros ha sido una experiencia enriquecedora en múltiples aspectos.

En un inicio, tuve que familiarizarme con los distintos tipos de soportes sonoros. Hasta ese momento, mi experiencia se enfocaba a cintas de televisión, como Betacam y VHS, y en cuanto a documentos sonoros, solo conocía los discos de vinilo. Llegar aquí me permitió explorar una gran variedad de formatos, lo que ha sido sumamente enriquecedor.

Además, conocer el origen de cada documento no solo desde el punto de vista material, sino también entendiendo la historia que cada uno resguarda, ha sido un aprendizaje invaluable. Con el tiempo y el trabajo con distintos soportes, logramos desarrollar nuevos flujos de trabajo, como:

- ▶ Recepción y conservación de documentos sonoros
- ▶ Filtro
- ▶ Inventario
- ▶ Digitalización
- ▶ Catalogación

Este flujo de trabajo ha permitido abordar cada documento sonoro de manera más efectiva, considerando su historia y las particularidades de su estado de conservación para atenderlo adecuadamente.

Nuestra primera experiencia en el acopio de una colección fue con la de Televisa, conocida como Radiópolis o el acervo de la XEW. Con el tiempo, hemos aprendido a adaptarnos a diversas circunstancias, desde trabajar en espacios reducidos para la revisión y diagnóstico de los soportes hasta enfrentar distintos retos de conservación.

Hoy en día, utilizamos términos especializados con naturalidad, pero en aquel entonces todo era un terreno desconocido. Ha sido un proceso de descubrimiento, adaptación e implementación de nuevas metodologías para el rescate y preservación de la memoria sonora.

## QUINCE AÑOS DE EXPERIENCIA EN LA CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS SONOROS

**CER:** Al principio, los procesos parecían sencillos: limpiar un disco o una cinta era, en general, una tarea simple. Sin embargo, con el tiempo comprendimos que cada material presenta distintos tipos de deterioro. Esto nos llevó a actualizar y perfeccionar constantemente nuestros conocimientos y habilidades, asegurándonos de que la falta de herramientas no fuera un obstáculo para la restauración y preservación de los documentos sonoros.

Más allá de los desafíos, pienso que lo que realmente nos ha impulsado es la pasión por nuestra profesión. Al involucrarnos en esta labor, buscamos soluciones que nos permitan continuar con el rescate de estos materiales. La Fonoteca Nacional ha sido, desde sus inicios, un archivo liderado por mujeres, y como bien dice Tere, aquí se desarrolla un vínculo especial con los soportes. Cada uno resguarda una historia, un propósito y, en muchos casos, una carga emocional para quienes los han resguardado.

**Quando los coleccionistas regresan y escuchan su material es muy satisfactorio notar su expresión, sus sentimientos.**

Es muy halagador y enriquecedor ver que cada uno de los procesos que llevamos a cabo llega a un resultado final. Cuando los coleccionistas regresan y escuchan su material es muy satisfactorio notar su expresión, sus sentimientos. Todo lo que puede evocar nuestro trabajo. Me gustaría compartirles que ha habido personas que nos dicen: "estoy a punto de tirarlo a la basura porque para mí ya no sirve". Aunque a simple vista pueda parecer inservible, aquí nos encargamos de transformarlo y devolverle su valor. Ver las emociones que esto genera nos motiva a seguir perfeccionando nuestro trabajo.

Al inicio, nosotras realizábamos todos los procesos de conservación, que incluían la recepción, hacer el filtro y el inventario. En mi caso, me encargaba de la conservación, mientras que Tere gestionaba los flujos de digitalización. Además, asumíamos la responsabilidad del acceso y la custodia de las bóvedas.

Con el tiempo, el aumento en la carga de trabajo hizo necesario ampliar el equipo. Afortunadamente, gran parte del nuevo personal, además de ser mayoritariamente mujeres, ha desarrollado un profundo compromiso con la institución y un gran aprecio por los soportes. Gracias a ello, hoy en día contamos con una mejor distribución de tareas, permitiendo que áreas como la de conservación, filtro, inventario, catalogación y digitalización estén claramente definidas.

Cabe mencionar que el área de digitalización comenzó con un equipo integrado por hombres. Sin embargo, con el tiempo, se han sumado mujeres altamente comprometidas con su labor, consolidando un equipo dedicado y apasionado por la preservación del patrimonio sonoro.

Trabajar en la Fonoteca Nacional ha sido un desafío, pero también una valiosa oportunidad profesional para muchas mujeres, ya que aquí se promueve un ambiente inclusivo, sin discriminación de género. La convivencia con los hombres ha sido fluida y el ambiente de trabajo, sumamente humano. En el área de conservación, las mujeres hemos desempeñado las mismas tareas que los hombres: cargar, mover cajas y realizar los mismos procesos. El espacio que la Fonoteca ha creado para preservar los documentos sonoros ha sido crucial, permitiendo que las mujeres podamos contribuir de manera significativa en esta labor.

#### **TOA:**

Quiero comentarles que, desde que estoy a cargo de la Subdirección de Administración y Conservación de Colecciones Sonoras (Imagen 7), me he podido dar cuenta de que lo más importante que tiene la Fonoteca

Nacional es su personal. Porque podemos tener un acervo antiguo, documentos, colecciones, voces de personajes importantes, pero si no existe un personal que se dedique a salvaguardar todo esto, realmente puede estar aquí en las mejores condiciones sin que nadie lo conozca.

Me parece que el personal es la parte más importante porque gracias a que se han ido especializando, es posible continuar con el rescate, así como con los procesos de control, inventario y digitalización. En suma, estos acervos cobran relevancia debido a la labor que ha hecho el personal con los conocimientos que ha adquirido durante su experiencia laboral.

La Fonoteca Nacional, con 15 años de vida, ha recibido 263 fondos y



colecciones. Entre ellos podemos destacar los acervos de mujeres como el María Teresa Rodríguez, Ana Ruiz y Susana Harp. También tenemos acervos de periodistas, por ejemplo, el de Carmen Aristegui. Es decir, que hay mujeres que han depositado en la institución sus documentos sonoros con la confianza de que estarán en buenas condiciones.

Es muy gratificante cuando las personas visitan la Fonoteca Nacional, conocen de cerca

IMAGEN 7.  
TERESA ORTIZ

nuestros procesos y deciden confiar en nosotros para el resguardo de sus soportes. He de decir que nos ha tocado ver como algunas personas llegan con cierta desconfianza a dejarnos sus documentos sonoros, pero al ver el cuidado y la dedicación con la que trabajamos, terminan agradeciendo su resguardo.

Poder decir que este es mi trabajo y ver los frutos de nuestra labor es sumamente enriquecedor. Saber que formo parte del proceso de conservación en la recuperación de un audio valioso y observar cómo el flujo de trabajo continúa con la catalogación, digitalización y, finalmente, la difusión, refuerza el sentido de nuestra misión.

A lo largo de los años, hemos visto cómo esta cadena de preservación se ha fortalecido, mejorando continuamente y permitiéndonos rescatar, proteger y dar nueva vida a cada uno de estos audios.

Les agradecemos el habernos escuchado. Para finalizar diré que la Fonoteca Nacional es un espacio para seguir conociendo la historia sonora de México.

# Capítulo 2

## **¡Manos al acervo!**

Experiencias de  
conservación y  
preservación en  
Iberoamérica

# Los VHS de Leonardo Favio. Una conservación afectiva

Melisa Ingas (Argentina)

En estas páginas les voy a contar el trabajo de inventario y conservación preventiva que realicé con el material en video magnético de la Colección del director de cine y cantante, Leonardo Favio, misma que actualmente se resguarda en el Archivo Audiovisual Municipal de Avellaneda (AAMA) en la Provincia de Buenos Aires, en Argentina. Intentaré brindar un enfoque práctico y aplicable, con criterios teóricos simples para abordar el tratamiento de la materialidad específica.

Para poner en contexto, después del fallecimiento del artista y gracias al trabajo colaborativo de sus hijos, allegados y la Municipalidad de Avellaneda se creó un museo que lleva su nombre: el Museo Leonardo Favio. Vale la pena mencionar que el patrimonio del artista recorrió diferentes casas particulares, hasta que la Municipalidad de Avellaneda ofreció este espacio para poder conservarlo.

En el año 2019 se habilitó la sala de exposición; sin muchas nociones de curaduría, pero sí una gran necesidad de guardar todos estos objetos que, de otra forma, hubieran terminado en la calle, ya que no se contaba con otro lugar donde pudieran ser guardados (Imagen 1).



IMAGEN 1.  
MUSEO MUNICIPAL  
LEONARDO FAVIO



IMAGEN 2.  
TRASLADO Y  
ACOMODO DE  
LOS CASETES

Los casetes de audio magnético del artista estaban almacenados en cajones de vitrinas, también había películas de video magnético cuyas latas estaban en una estantería rack. El trabajo de inventario y conservación preventiva de estas colecciones se pospuso debido a la declaración de cuarentena estricta por la pandemia de covid-19 en Argentina. Fue en el año 2021, cuando se autorizó retomar las actividades laborales de forma presencial, la Municipalidad dispuso oficinas/depósitos destinados al trabajo de conservación preventiva de diferentes patrimonios. Fui convocada para poner en marcha este trabajo, con el objetivo de generar un inventario definitivo del acervo que ahí estaba guardado.

Lo primero que se hizo fue mudar el material con mayor riesgo a los depósitos acondicionados con protocolos de conservación y monitoreo de temperatura y humedad. Trasladamos desde las vitrinas del Museo a los depósitos el patrimonio con el que primero íbamos a trabajar. Esta tarea se hizo en cajas de cartón reforzado (Imagen 2).

En una segunda instancia revisé los casetes de video magnético en sus diferentes formatos (VHS Pal y NTSC, VHSc, U-Matic, Betacam, Mini Dv), al igual que los DVDs y las cintas de película fílmica. Hice un registro compulsivo de lo que estaba escrito en las etiquetas de las cajas y los casetes.

Un primer criterio para acomodar las cajas fue por año de estreno de la película, ubicando las más antiguas en los estantes más bajos y las más actuales en los estantes más altos. Las cajas que almacenaban cintas libres de hongos se acomodaron en las estanterías de lo que denominamos Depósito General, de manera vertical, refrigeradas a 18°C.

Al mismo tiempo, las cajas que contenían cintas con hongos se separaron del resto y se llevaron al depósito que denominamos “Piecita verde”, ubicadas de la misma forma y también refrigeradas, en espera de ser limpiadas.

Durante todo el período dedicado a esta tarea pudimos relevar, a través de las mediciones de termohigrómetros digitales, los valores de temperatura y humedad de los depósitos para mantenerlos estables. Los valores se registran manualmente a primera hora de la mañana y a última hora de la tarde.

Con esta información confeccioné una base de datos de Excel. Este trabajo llevó aproximadamente dos meses y medio, registrando la cantidad de 510 casetes de video magnético. Armé una primera tabla (Tabla 1) donde volcaba los datos de la etiqueta que tenía la caja, la fecha de estreno de la película cuando correspondía, el tipo de soporte, el estado de conservación, si tenía caja o no (en qué condiciones estaba), la etiqueta que tenía el casete y su ubicación en la estantería. En este caso, tenía que confiar que lo que decía la etiqueta correspondía con lo que realmente había en la cinta.

TABLA 1.  
CINTAS DE VIDEO  
MAGNÉTICO

CINTAS DE VIDEO MAGNÉTICO											
Código	Etiqueta de la caja	Fecha estreno	Soporte	Estado de conservación	Caja	Etiqueta en el casete	Ubicación estante	Marca	Notas	Digitización	Revisar

Después empezamos a agregar más información a esa tabla (Tabla 2) añadiendo si tenía números preexistentes, de dónde venía ese tape, el tipo de soporte, el formato, la velocidad (si la sabíamos). Por otra parte, las variables de digitalización, duración y otras quedaban como información posible para ser añadida en otras etapas que ya no correspondían a mi tarea asignada.

TABLA 2.  
INFORMACIÓN  
ADICIONAL DE LAS  
CINTAS DE VIDEO  
MAGNÉTICO

INFORMACIÓN ADICIONAL DE LAS CINTAS DE VIDEO MAGNÉTICO								
Código de referencia	Número existente  (números previos existentes en el contenedor o el casete)	Ubicación original	Soporte  (Magnético, magnético/digital, Digital, Fotoquímico)	Formato  (casete, DAT, cinta ¼, VHS, super 8, otro)	Velocidad de grabación	En caso de casete o DAT, ¿está activada la tranca de seguridad?	Marca	No. de serie del soporte

El resultado de este inventario puso en evidencia la cantidad total de videos magnéticos en todos sus formatos, las latas de fílmico de 35 mm y 16 mm que pertenecían a la misma colección. En la Tabla 3 se detalla la cantidad de soportes de unidades de estudio que representan el inventario total de lo que se mudó del Museo Leonardo Favio al Archivo Audiovisual de la Municipalidad.

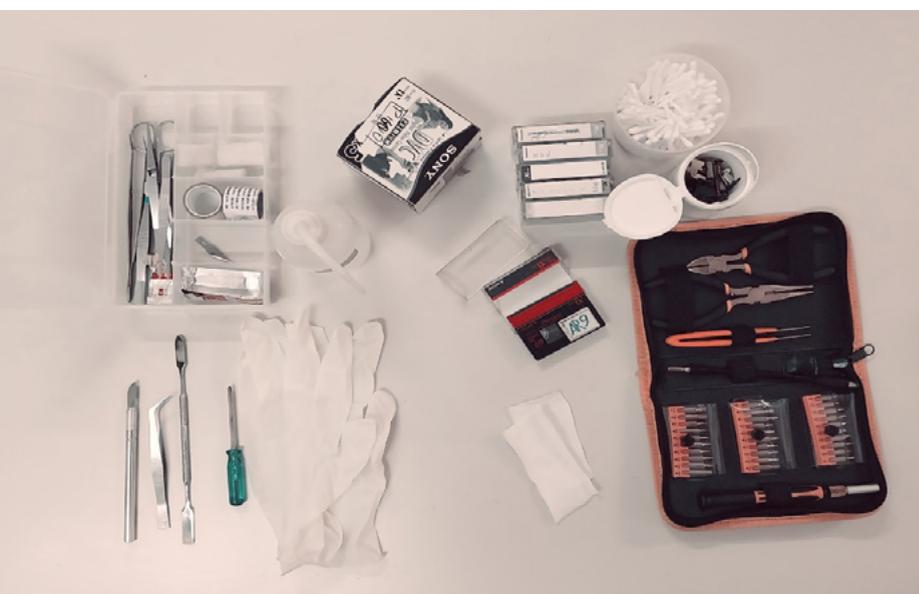
**TABLA 3.**  
INFORMACIÓN  
SOBRE EL  
INVENTARIO

INFORMACIÓN SOBRE EL INVENTARIO		
Tipo de soporte	Formato	Cantidad
Soportes magnéticos	VHS	166
	S-VHS	6
	U-Matic	76
	Betacam SP	58
	Betacam Digital	88
	Mini DV	31
	DVD	82
Latas de fílmico de 35mm	120 metros	41
	300 metros	5
	600 metros	98
Latas de fílmico de 16mm	120 metros	4
	300 metros	3
<b>TOTAL</b>		<b>658</b>

Y ahora sí, ¡manos al acervo! Lo primero que hice fue separar los tapes que estaban en buenas condiciones y los coloqué en las estanterías que organizaban los depósitos, en forma vertical, con temperatura y humedad monitoreadas. Por otro lado, aparté aquellos que presentaban hongos para proceder con su limpieza.

Los materiales que uso para realizar la limpieza de los soportes son los siguientes: guantes de nitrilo (recomendado), pinzas y destornilladores (el set de destornilladores que se ven en la Imagen 3 son los que más me sirvieron porque tienen un destornillador universal y puntas intercambiables, entonces se puede adaptar a cualquier tornillo), tela de algodón o friselina (con la que

**IMAGEN 3.**  
MATERIAL DE LIMPIEZA



limpio la cinta magnética), alcohol isopropílico, pueden usar hisopos (que generalmente es mejor hacer hisopos artesanales pero en este caso teníamos hisopos comerciales) y repuestos por si hay piezas rotas que reemplazar. También trabajé con algunos VHS que estaban en desuso y que no tienen valor patrimonial.

Aunque aquí hago referencia a un patrimonio con importancia cultural para nuestro país, recomiendo que, si tenemos la oportunidad, procuremos la



IMAGEN 4.  
SOPORTES  
CON HONGOS

*El deterioro más común que se suele encontrar en las cintas magnéticas son los hongos causados por la humedad ambiental*

conservación de las colecciones de VHS que aún conservamos en casa. Dado

que este formato tuvo una amplia difusión en su momento, es fundamental fomentar su cuidado y preservación, incluso a nivel doméstico.

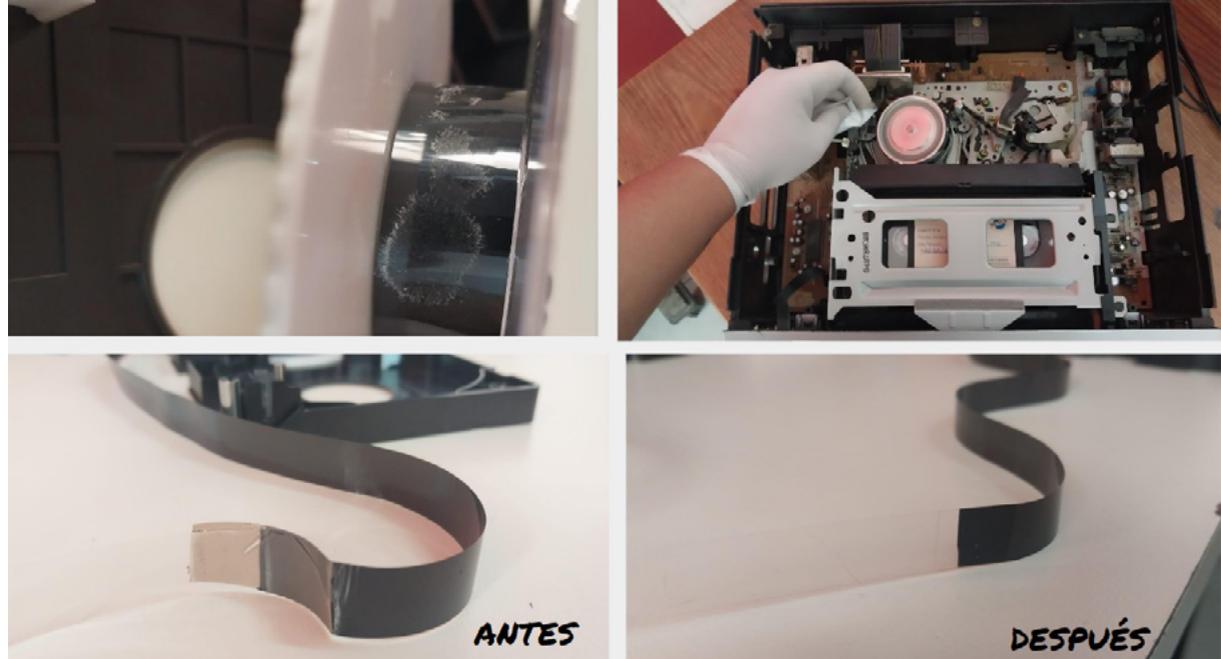
El deterioro más común que se suele encontrar en las cintas magnéticas son los hongos causados por la humedad ambiental, fue el caso en esta colección.

En la Imagen 4 se puede ver un VHS que contiene una copia de la película “Crónica de un niño solo” (1965). Lo que se ve blanco son los hongos, están sobre la superficie de toda la cinta, arriba a la derecha tengo las herramientas. El procedimiento de limpieza que realizo es el siguiente: abro el VHS, con el bisturí se puede remover la etiqueta si la tuviera o cortarla para no perderla, y lo que también hago es poner los tornillos ordenados para que al rearmar el casete cada pieza pueda volver a su lugar original. Por ejemplo, si es la primera vez que lo hacen y no tienen experiencia de cómo van las piezas, recomiendo sacar fotos a cada paso. De esta forma se puede volver sobre el mismo trabajo.

Lo que vemos en la foto es, arriba un VHS y abajo un Umatic. Mismo ejemplo, hongos en toda la superficie de la cinta. El hongo que uno ve blanco en realidad está invadiendo toda la cinta, por eso hay que trabajar a profundidad para que lo podamos combatir.

En la Imagen 5 lo que vemos, arriba a la derecha, es una casetera. Una de las características del video magnético es que no podemos acceder a la información que guarda sin un reproductor. Entonces, parte necesaria de la colección debe ser contar con un reproductor. En los talleres del Archivo contamos con distintas caseteras para cada etapa: digitalización, reproducción y limpieza. Para el procedimiento de limpieza retiramos la tapa de la casetera; en general en esta etapa se usan caseteras que presentan fallas en alguna función; por ejemplo, en el play, pero cuyo mecanismo sigue funcionando.

IMAGEN 5.  
CASETERA Y  
CINTA MAGNÉTICA



Para limpiar, lo que hago es pasar la cinta VHS en la casetera como si la fuera a reproducir; cuando pasa por el cabezal acerco con mucho cuidado la tela de algodón humedecida con alcohol isopropílico (no tiene que estar mojada en alcohol). Esta maniobra, gracias a la velocidad de reproducción de la casetera, facilita la limpieza, hace que sea una tarea menos artesanal y que demande menos tiempo que al limpiar el carrete manualmente.

En la parte inferior de esa misma imagen vemos una intervención, la cinta magnética estaba pegada al final del casete con cinta del tipo scotch. En Argentina esa cinta se denomina de embalar, es marrón y muy gruesa. En este caso, usé cinta de empalmar para película para despegar con cuidado la cinta scotch, después la limpié con alcohol isopropílico, tratando de no perder ninguna parte del material de lectura y volví a unirla con la cinta de empalme para película para que el correr en la casetera sea mucho más fluido.

Dentro de la colección también había casos de roturas en las carcasas de los VHS, aunque en menor cantidad. El ejemplo que vemos en la Imagen 6 es una copia de "Nazareno Cruz y el Lobo", otra película muy conocida de Leonardo Favio. Para casos como este contamos con una colección de

IMAGEN 6.  
VHS DE "NAZARENO CRUZ  
Y EL LOBO"



películas sin valor patrimonial donadas para este fin. Lo que hice fue retirar la carcasa entera, las dos partes se dividen y quedan los carretes a la vista. En este caso no había hongos, únicamente la rotura de las piezas de la carcasa. Como se puede ver en la imagen, hay que despegar las etiquetas y separar los chasis. A continuación, se reemplaza el chasis completo por uno sin roturas. En este proceso, es posible usar las piezas que se van juntando de los casetes reparados. Por ejemplo, después de trabajar este casete de "Nazareno" quedan piezas que pueden servir para alguna intervención futura.

En resumen, los pasos que seguí fueron: despegar las etiquetas, retirar la carcasa rota, implantar los carretes de película en una carcasa sin deterioro y volví a pegar las etiquetas.

*En mi experiencia, los hongos no se van definitivamente, por ello suelo marcar los tapes con una etiqueta*

Las etiquetas de los tapes no se digitalizaron, pero sí sacamos fotos de las estanterías, de cómo están ubicadas las cajas en las mismas, de modo que las etiquetas sean legibles para poder chequearlas después (Imagen 7). En la tabla previamente mencionada se detalla la información que contiene cada etiqueta. Por ejemplo, si hay faltas de ortografía se replica de ese modo. En esa instancia se documenta toda la información de las etiquetas de las cintas.

Los dos procedimientos que describí los realicé con todos los casetes que tenían rotura de piezas fundamentales y hongos. En mi experiencia, los hongos no se van definitivamente, por ello suelo marcar los tapes con una etiqueta. Esto me permite monitorear los tapes que tienen marca cada cierto periodo de tiempo, tres, seis y nueve meses.



IMAGEN 7. ESTANERÍAS

Mi texto se titula “Una conservación afectiva” entendiendo el trabajo realizado desde un enfoque que trasciende los métodos técnicos tradicionales para preservar el patrimonio cultural. Este concepto pone en el centro la conexión emocional que las obras de arte generan en las personas. Se trata de cuidar no sólo el objeto físico sino también los significados, memorias y afectos que impregnan su existencia.

Como mencioné anteriormente, la familia del artista, sus allegados y colegas son parte importante del impulso de conservación. Por lo que resulta necesario respetar los lazos simbólicos y las narrativas personales asociadas con cada pieza. Teniendo siempre en cuenta que el valor patrimonial del acervo consiste, fundamentalmente, en que los objetos eran propiedad de Leonardo Favio.

Entendiendo que la afectividad en la conservación implica una escucha activa para relacionar lo que representan esas obras para el público pasado y cómo su conservación puede conectarlas con el futuro. La conservación afectiva es un recordatorio de que conservar arte no es solo proteger materia, sino que **lo que se pretende conservar es un universo vivo de relaciones humanas.**

# Juan Guzmán en la revista *Tiempo*. La Investigación hemerográfica para la catalogación de fotografías

Mónica Ayala Atanacio (México)

Uno de los fondos de la Colección y Archivo de Fundación Televisa es el de Juan Guzmán, que consta de casi 135 mil imágenes en negativos, diapositivas e impresiones. Debido a la diversidad de temas que cubrió el fotógrafo, su trabajo se dividió en conjuntos temáticos con el objetivo de que pudieran integrarse a otros archivos, por ejemplo, la agencia EFE adquirió tres mil negativos relacionados con la Guerra Civil Española; el Museo Nacional de Agricultura, de la Universidad Autónoma de Chapingo, resguarda lo relacionado con asuntos agropecuarios y ganaderos; y el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene las imágenes relacionadas con artistas mexicanos (Morales, 2014, p. 15).

Entre las imágenes que adquirió Fundación Televisa se incluyen algunas de los temas mencionados, así como aquellas que dan cuenta de la vida social, política y artística de México desde finales de 1939 hasta la década de los setenta; además se incluyen tomas del ámbito personal del fotógrafo como sus paseos con su pareja y amigos, así como aficiones como la caminata, el excursionismo y montañismo.

Desde el ingreso del Fondo Juan Guzmán (FJG) en 2006, Fundación Televisa inició esfuerzos para impulsar la investigación, registro, catalogación y difusión de este. En 2014 se publicó el libro *Juan Guzmán* con textos de Cecilia Absalón, Alfonso Morales, Héctor Orozco y Astrid Villanueva. Fue Absalón quien inició la investigación hemerográfica que ahora se retoma, muestra de que el trabajo en el archivo fotográfico puede ser de largo aliento y que hay procesos que se retoman en algún momento, ya que como bien señala Morales (2014) “un archivo no es un conjunto inerte de testimonios del pasado sino una máquina narrativa que activa y revitaliza en presente mediante la recuperación de la memoria” (p. 16).

Juan Guzmán, cuyo nombre de nacimiento fue Hans Gutmann, nació en Colonia, Alemania en 1911 y murió en la Ciudad de México de 1982. El joven de

origen alemán castellanizó su nombre durante la Guerra Civil Española, en la que participó del bando republicano. Tras la declaración de la victoria de Francisco Franco, Juan Guzmán tuvo que dejar España y solicitar asilo al gobierno mexicano. En julio de 1939 el fotógrafo y su esposa, Elena del Moral Gutiérrez, arribaron a México y se instalaron en la capital del país donde él continuó ejerciendo su oficio.

Morales (2014) señala que las fotografías de Juan Guzmán circularon en diarios y revistas nacionales tales como Novedades, Así, Sucesos para Todos, Hoy, Mañana y Tiempo; además su trabajo se publicó en la prensa internacional en revistas como Time y Life. Sin desatender su quehacer para la prensa, durante los años cuarenta y cincuenta el fotógrafo aceptó encargos de empresas, instituciones y personas; por ejemplo, hizo tomas para la General Motos, para la Secretaría de Educación Pública y para el publicista Santiago Reachi (pp. 9-16).

En la revista Tiempo "las imágenes de Guzmán cumplieron sobre todo con el propósito de ponerle rostro a los tejes y manejes de la clase política mexicana" (Morales, 2014, p. 13), ya que el fotógrafo cubrió campañas electorales, tomas de protesta, giras y conmemoraciones a cargo de los presidentes mexicanos Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruíz Cortines y Adolfo López Mateos. Así el trabajo de Juan Guzmán en México, según Absalón (2008) "adquiere los matices del régimen del momento adaptándose a los temas e intereses del poder en turno, lo que le permitió vivir cómodamente de su trabajo como fotoperiodista" (pp. 8-9).

***En algunos casos los metadatos de creación y contenido se encuentran en los cuadernillos y sobres que el fotógrafo ocupó para organizar su archivo.***

Debido a que el trabajo de Juan Guzmán circuló en la prensa se ha realizado investigación hemerográfica para identificar cuáles fotografías fueron publicadas y obtener información para la catalogación, entendida según la NMR-R-069-SCFI-2016

como el "proceso de descripción de una imagen en sus partes esenciales y sus relaciones, de acuerdo con normas establecidas, con el fin de identificar entre el resto del fondo y conocer su ubicación" (p. 2), dichos datos son vertidos en campos establecidos para los metadatos de creación, forma y contenido. En este ejercicio, la investigación hemerográfica busca obtener información para asentar en los campos relacionados con "Fecha", "Tema persona" y "Tema geográfico". En algunos casos los metadatos de creación y contenido se encuentran en los cuadernillos y sobres que el fotógrafo ocupó para organizar su archivo. Sin embargo, en otros casos es necesario acudir a la hemerografía para poder precisar la información.

Como se mencionó anteriormente una de las publicaciones en las que circularon las fotografías de Juan Guzmán fue Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, el periodo en el que se identificaron las tomas del fotógrafo

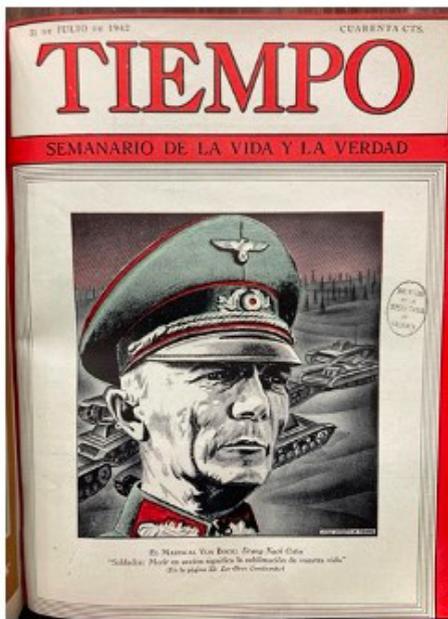


IMAGEN 1.  
FOTOGRAFÍAS DEL  
PRIMER PASO

en esta revista abarca desde principios de la década de 1940 hasta la de 1960. Tiempo fue una revista fundada por el escritor Martín Luis Guzmán, en el primer número que salió a la luz a finales de abril de 1942 la editorial informaba a los lectores que se diferenciaba de otras publicaciones ya que “casi todos los periódicos y revistas, se interesan por informar a su público acerca del qué de lo que está sucediendo. Pero ocurre que los lectores inteligentes quieren saber también el cómo, y también el por qué”.

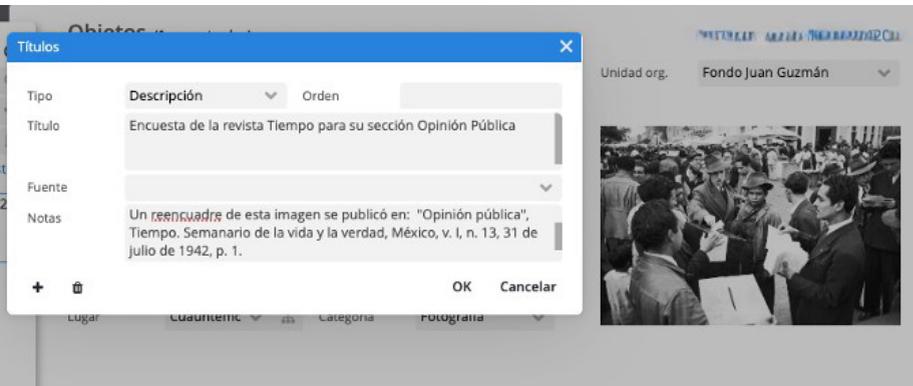
A continuación, se muestra el avance de la revisión de la revista Tiempo, el cual abarca de julio a diciembre de 1942. Se parte del número 13 publicado el 31 de julio de 1942, ya que fue cuando el nombre de Juan Guzmán apareció en el apartado de “Servicios fotográficos”, el cual es una lista que incluye el nombre de los operadores de la cámara, así como el número de la página en la que se publicó su trabajo. Lo anterior es valioso porque ayuda a identificar con certeza cuáles imágenes pertenecen al fotógrafo en cuestión y no a una agencia, corresponsal o alguno de sus colegas como Díaz, León y Mayo.

Durante la investigación hemerográfica para la catalogación se han aplicado tres pasos, el primero es acudir a la hemeroteca para tomar fotografías de la portada de Tiempo, del apartado de “Servicios fotográficos” y de la página completa donde se publicaron las fotografías (Imagen 1).

El segundo paso consta del vaciado de la información referente al volumen, número, fecha de publicación, número de página donde se publicó, la clave, el texto con el que circularon las fotografías y un apartado de notas.

En el tercer paso se cotejan las fotografías publicadas con las imágenes que ya están registradas en la base de datos. En caso de tener la fotografía en la base de datos se identifica la clave y ésta se asienta en la lista de Excel, mientras que en el apartado “Notas” del campo “Títulos” se escribe la información de la publicación donde la toma fue publicada, lo anterior puede ser de dos formas:

- ▶ Un recuadro de esta imagen se publicó en: "Gente votando", Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, México, v. I, n. 18, 4 de septiembre de 1942, p. 1. (Imagen 2)
- ▶ Una imagen de esta serie se publicó en: "Gente votando", Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, México, v. I, n. 13, 31 de julio de 1942, p. 1.



En caso de que la fotografía no esté registrada en la base de datos, pero se tenga conocimiento de que existen los negativos se asienta en el Excel de la siguiente manera: "Probablemente pertenece a la serie FJG. 2009.01.05.100.07". Lo anterior se registra para revisar los negativos posteriormente

IMAGEN 2.  
FOTOGRAFÍA DEL  
TERCER PASO

y tener la certeza de que es la imagen en cuestión y si en un futuro se registra en la base de datos se cuente con la información necesaria para catalogarla.

Hasta el momento (marzo de 2024) se han identificado 221 fotografías de Juan Guzmán publicadas en Tiempo, de las cuales el 32% están registradas en la base de datos, el 19% pertenecen a alguna serie y el 49% no están en la base de datos. Esta investigación ha permitido constatar y asentar información sobre "Fecha", "Tema persona" y "Tema geográfico", evitando que los mismos queden como "No identificado".

Si bien la investigación hemerográfica es una herramienta para la catalogación, ya que permite obtener información sobre la creación y el contenido, se debe considerar que existen algunas situaciones que se deben tener en cuenta, tales como la publicación de una imagen en dos o más números de la revista. De ocurrir lo anterior se sugiere asentar en el campo de "Fecha" la primera fecha de publicación y en "Notas" de "Títulos" incluir todas las publicaciones en las que circuló la imagen. Partiendo de que las fotografías circularon en más de un número se deberá tener precaución al momento de leer las notas que las acompañan para distinguir si pertenecen o no a la situación que se describe.

Si bien la catalogación es una actividad cotidiana en los archivos fotográficos no siempre se tiene documentación o el bagaje necesario para cubrir los campos de creación y contenido. De ahí la relevancia y sugerencia de realizar investigación hemerográfica, especialmente si el autor sobre el que se está trabajando publicó en la prensa, ya que ésta se vuelve una fuente para la investigación que permitirá una mejor catalogación en cuanto a los metadatos de creación y contenido.

A partir del avance de la investigación hemerográfica para la catalogación del FJG han surgido recomendaciones a seguir en la revisión de Tiempo de 1943 a 1955, las cuales se enuncian a continuación:

- ▶ Designar tiempo dentro del plan de trabajo para asistir a la hemeroteca.
- ▶ Acudir a la hemeroteca con conocimiento de lo que se tiene que fotografiar para evitar tener que volver una y otra vez a consultar el mismo material.
- ▶ Tener precaución al identificar las fotografías, ya que en ocasiones es el mismo evento, pero se trata de una secuencia que presenta ligeros cambios, así se evitará asentar que una imagen es la que se publicó cuando en realidad se trata de una toma previa o posterior a la que está registrada en la base de datos.
- ▶ Observar con detalle ya que para la publicación en la prensa se hacían reencuadres y en ocasiones solo se incluyen detalles de la toma.
- ▶ Establecer cómo se va a asentar la información que se recopile y compartirla con el resto del equipo que se encuentra trabajando con hemerografía, esto con el objetivo de que las personas implicadas viertan de la misma manera los datos.
- ▶ Decidir cómo se van a almacenar o si se van a eliminar las fotografías que se toman durante la investigación una vez concluida su función.

Dichas sugerencias pueden ser consideradas para los otros títulos de periódicos y revistas que se consulten para catalogar el FJG, incluso pueden ser una guía para otros archivos que tengan fotografías que circularon en la prensa.

Es muy probable que se logre identificar información sobre la creación y el contenido de las fotografías del FJG publicadas en *Tiempo* en los años pendientes, de 1943 a la década de 1960. Lo anterior permite precisar cuándo y dónde se hicieron las tomas, así como para identificar a las personas y los sucesos que aparecen en las fotografías, dicha información permite la consulta y la difusión de las fotografías de Juan Guzmán.

## BIBLIOGRAFÍA

- Absalón, H. C. (2008). *Fotografías de Juan Guzmán: Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morales, C. A., Absalón, C., Orozco, H. y Villanueva, A., (2014). *Juan Guzmán*. Fundación Televisa, RM, pp. 9-16.
- Secretaría de Economía. Dirección General de Normas. (2016). *Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016, Documentos fotográficos-Lineamientos para su catalogación*, p 92.

## HEMEROGRAFÍA

*Tiempo*. Semanario de la vida y la verdad, 31 de julio de 1942 a 25 de diciembre de 1942.

# La preservación desde la partitura de una artista sonora

Sheila Xelha Miranda Vázquez (México)

Mi nombre es Sheila Miranda, estudié la licenciatura en artes musicales con opción en viola y soy bibliotecaria en el área de investigación de la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY), donde se ubica la Biblioteca y Fonoteca en Artes (ByFA).

Actualmente, la comunidad universitaria se conforma de estudiantes de diferentes disciplinas artísticas de las licenciaturas en artes musicales, danza contemporánea, docencia de la danza clásica, teatro, artes visuales y cine; así como de las maestrías en dirección de escena, arte y artes musicales. Al ser una comunidad extensa y conectada en las artes, contamos con una gran diversidad de acervo bibliográfico, documental, audiovisual, sonoro, entre otros.

En agosto del año 2023, la UNAY realizó una convocatoria para ocupar el puesto de bibliotecaria de artes en la Dirección de Investigación. Una de las razones que me motivó a participar en la convocatoria, después de 15 años de experiencia profesional en el ámbito musical, fue la oportunidad de expandir mis habilidades a otras áreas laborales. Lo que despertó mi interés y curiosidad por formar parte de este proceso fue mi falta de experiencia y desconocimiento en el campo de la bibliotecología y su relación con las artes.

Poco después de ser seleccionada, mi mentora y coordinadora del área, la Mtra. Kandy Ruiz González, me abrió las puertas a esta magnífica y respetable disciplina, guiándome paso a paso en su conocimiento. A través del acervo, me enseñó la importancia de la conservación y preservación de materiales audiovisuales, sonoros, bibliográficos y fotográficos. Aunque aún continúo aprendiendo sobre técnicas, materiales y términos, fue en ese momento cuando sentí que comenzaba la verdadera magia.

Desempeñarme como bibliotecaria en artes y acercarme al ámbito de la preservación ha sido una experiencia enriquecedora que complementa mi formación tanto musical como personal. En este laboratorio he desarrollado

una mayor conciencia sobre mi entorno, además de mejorar mi capacidad de organización, control y registro de actividades. También he aprendido la importancia de mantener el orden y la limpieza en mi espacio de trabajo, entendiendo que la disciplina va de la mano con la paciencia y que la mayor satisfacción proviene de los resultados obtenidos a través del esfuerzo.

La preservación me ha llevado a reflexionar desde distintas perspectivas,

*Por otro lado, recibir a investigadores del ámbito musical permite que mi labor como bibliotecaria se conecte con mi experiencia en la música.*

tanto como música como servidora pública. Me pregunto, por ejemplo: ¿cómo debo cuidar mis partituras?, ¿cuál es el mantenimiento adecuado para mi viola? Soy consciente de que mi cuerpo es mi principal instrumento, pero ¿cómo lo preservo y conservo?, ¿qué cuidados debo brindarle para garantizar su

buen estado a lo largo del tiempo? Incluso gestos simples, como realizar ejercicios de calentamiento y estiramiento en manos, muñecas, brazos y espalda antes de comenzar una jornada laboral, resultan esenciales, especialmente cuando se trata de manejar e intercalar libros (Imagen 1).

Por otro lado, recibir a investigadores del ámbito musical permite que mi labor como bibliotecaria se conecte con mi experiencia en la música. Al trabajar con partituras que forman parte del patrimonio artístico de Yucatán, puedo ofrecer un servicio más especializado gracias a mi conocimiento del lenguaje musical.

IMAGEN 1.  
CUIDADO DEL CUERPO  
EN EL ACOMODO  
DE LIBROS EN LA  
ESTANTERÍA.



Además, este acercamiento a la preservación del acervo me ha hecho más consciente de la importancia de resguardar mi propio legado como artista. Desde la organización y digitalización de reconocimientos, programas de mano y fotografías, hasta su almacenamiento en una carpeta ordenada de manera cronológica en la nube, asegurando su accesibilidad para futuros proyectos o la creación de un dossier.

Desde la organización de mi jornada de estudio, que incluye un calentamiento previo, la selección del material, el establecimiento de metas y

*Es significativo ver cómo distintas autoras citan el trabajo de otras, lo que me lleva a reflexionar sobre el impacto que puede tener aquello que hoy preservamos.*

el registro en mi bitácora, hasta la gestión de proyectos personales, la preservación juega un papel fundamental. Documentar cada detalle, tomar fotografías como registro de conciertos o eventos e incluso elaborar reportes, como bien diría mi maestra Kandy, son prácticas esenciales.

Considero importante generar conciencia y difundir entre la comunidad universitaria, especialmente en el ámbito artístico, la relevancia de la preservación. Esto abarca el cuidado y conservación de obras como pinturas, guiones, partituras, libros, películas y textos, garantizando su acceso a futuras generaciones.

Mi experiencia como bibliotecaria y música me ha permitido observar cómo los archivos, aunque separados por largos períodos de tiempo, pueden complementarse entre sí. Es significativo ver cómo distintas autoras citan el trabajo de otras, lo que me lleva a reflexionar sobre el impacto que puede

tener aquello que hoy preservamos.

Nunca sabemos cuándo una partitura resguardada, una investigación realizada o un documento conservado servirá de referencia para otra creadora en el futuro.

Tal vez una música encuentre en estos registros el repertorio que buscaba, o una cineasta halle en ellos inspiración para su película. Por ello, es fundamental seguir visibilizando el invaluable trabajo de bibliotecarias, investigadoras y preservadoras, pues sin su labor, la historia del patrimonio social y artístico simplemente no existiría.

IMAGEN 2.  
EQUIPO DE LA  
DIRECCIÓN DE  
INVESTIGACIÓN  
DE LA UNAY



### **Agradecimientos:**

Me gustaría destacar un aspecto fundamental, formar parte de un equipo integrado por investigadoras, artistas y bibliotecarias no solo me ha permitido capacitarme en el área de la bibliotecología y la conservación, sino que también ha enriquecido mi experiencia de manera significativa. Cada integrante de la Dirección de Investigación ha contribuido para hacer de este aprendizaje un proceso más fructífero y diverso (Imagen 2).

Agradezco a Erik Baqueiro (director del área de investigación/músico), Alejandra Valdés (auxiliar administrativa/ingeniera industrial), Kandy Ruiz (coordinadora/maestra en bibliotecología y antropóloga social), Jazmín Noh (bibliotecaria/maestra en bibliotecología y licenciada en literatura latinoamericana), Pedro Herrera (músico, compositor, transcriptor y arreglista), Juan Herrera (restaurador, preservación digital y músico), Karla Uriarte Torres (investigadora y coreógrafa) y Mónica Costa (directora del área de cine). También al equipo de servicio social integrado por Julieta, Montserrat, MaFer y Benjamín.

# Fondo María García. Una historia de vida

Pamela Rigel Medina Rubio (México)

Desde 2018 he tenido la oportunidad de trabajar en el archivo de la Fundación María y Héctor García, donde me he especializado en el desarrollo del proyecto de estabilización del Fondo María García. Este proyecto tiene como objetivo la conservación de una serie de negativos creados por la fotógrafa María García, así como la elaboración de una base de datos inicial para facilitar su consulta.

Este trabajo fue el eje central de mi ponencia en el encuentro *Legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Una perspectiva iberoamericana*. Aunque mi propósito principal era compartir mi experiencia en el archivo, también consideré fundamental destacar la labor de una mujer cuya dedicación y esmero han permitido que este acervo fotográfico se conserve en óptimas condiciones hasta el día de hoy.

Esta figura es la propia fotógrafa María García, quien no sólo dedicó su vida a la organización de este archivo, sino que también es la creadora de la Fundación, localizada en la Ciudad de México e inaugurada

IMAGEN 1. ►  
HÉCTOR GARCÍA CON  
CÁMARA. ÉPOCA DE 1950.  
FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO  
DE LA FUNDACIÓN MARÍA Y  
HÉCTOR GARCÍA.



IMAGEN 2. ►►  
MARÍA GARCÍA CON  
CÁMARA. ÉPOCA DE 1950.  
FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO  
DE LA FUNDACIÓN MARÍA Y  
HÉCTOR GARCÍA.



en el 2008. Desde entonces, el objetivo de esta institución se ha centrado en conservar, investigar y divulgar el archivo fotográfico de los periodistas gráficos Héctor García y María García (Imagen 1 y 2), quienes retrataron la vida cotidiana, acontecimientos históricos, movimientos sociales, políticos y culturales del mundo y de México durante la segunda mitad del siglo XX.

Este archivo iniciado y creado por el fotógrafo Héctor García fue parte de su agencia fotográfica llamada *García Foto Press*, lugar donde guardaba sus negativos, los cuales empezó a etiquetar con datos específicos para conocer su contenido. Aunque él se limitó a la parte de la identificación, la organización más profunda la inició María García quien, tras casarse con el fotógrafo, el 4 de abril de 1954, se quedó a cargo de algunas funciones.

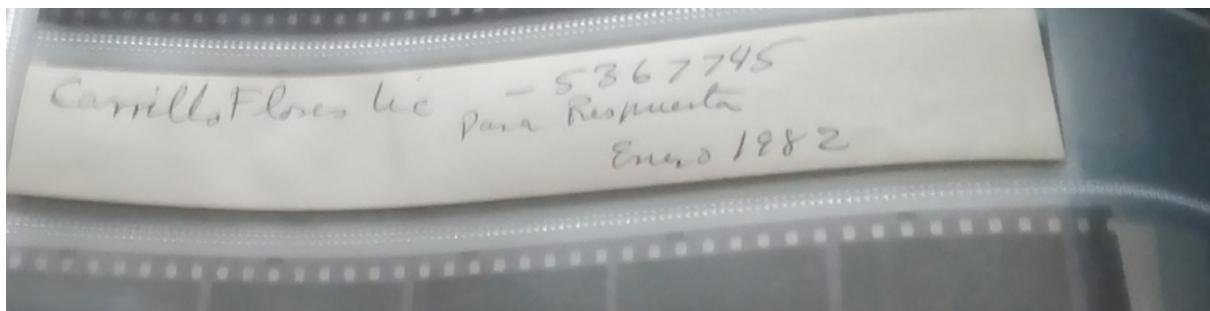
María relata que, mientras trabajaba en la agencia con su esposo, encargándose de responder el teléfono y pasar recados, observaba atentamente cómo él revelaba los negativos. Con el tiempo, fue aprendiendo el proceso. Un día, cuando él interrumpió su trabajo de revelado, ella decidió continuar

*[...] un método que ella misma creó, colocando los negativos en guardas de plástico (ya que anteriormente el fotógrafo los tenía enrollados con ligas).*

con el procedimiento, a pesar de su escaso conocimiento en el tema. Al regresar el fotógrafo al laboratorio, se dio cuenta de que el revelado había quedado perfectamente realizado. A partir de ese momento, María asumió el rol de laboratorista y, como consecuencia, quedó a cargo de la agencia. Con el tiempo, también se destacó como una gran fotógrafa.

Una vez a cargo de la agencia, María comenzó a organizar el material para facilitar la consulta de su acervo con un método que ella misma creó, colocando los negativos en guardas de plástico (ya que anteriormente el fotógrafo los tenía enrollados con ligas). Del mismo modo, almacenó las transparencias en cajas especiales con una etiqueta que contenía una descripción simple del contenido con datos del lugar, fecha y, en algunos casos, los nombres de los personajes que aparecían en los negativos (Imagen 3).

IMAGEN 3.  
EJEMPLO DE LAS  
ETIQUETAS QUE MARÍA  
GARCÍA ESCRIBIÓ EN  
CADA UNO DE LOS  
NEGATIVOS. (FOTOGRAFÍA  
TOMADA POR LA AUTORA  
2024).



A su vez, María organizó el acervo por tema y por orden alfabético, guardando los negativos en archiveros. Otro método de conservación que

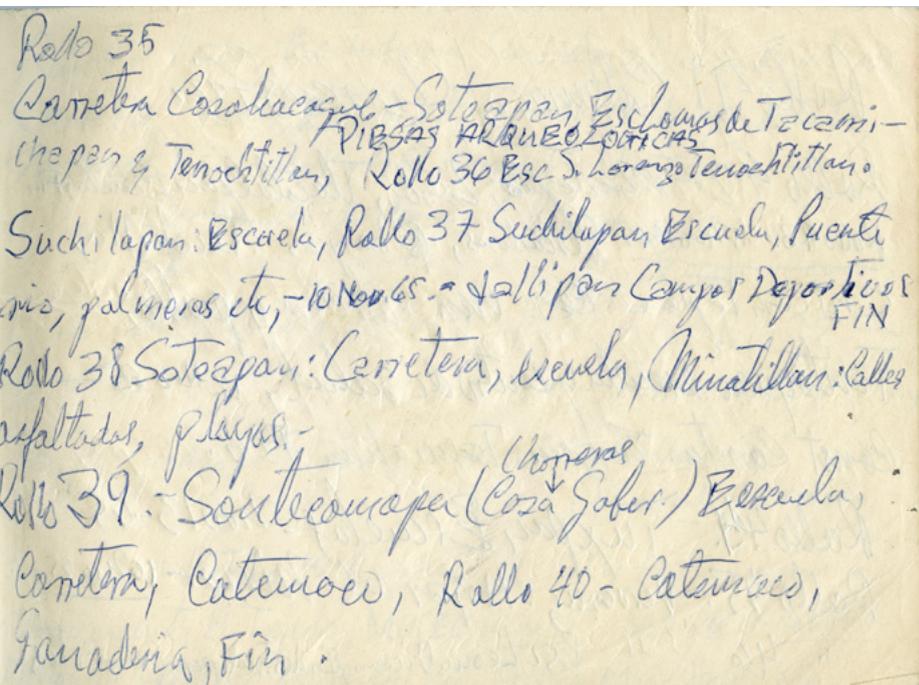


IMAGEN 4.  
CUADERNOS DONDE  
APUNTABA LOS  
DETALLES TANTO DE  
CÓMO REALIZABA  
LA FOTO COMO  
DEL MÉTODO EN  
QUE ESTABAN  
ORGANIZADOS.  
(FOTOGRAFÍA TOMADA  
POR LA AUTORA 2024).

implementó fue realizar hojas de contacto de cada negativo para evitar que estos se manipularan constantemente.

En cuanto a las consultas, implementó una especie de “formularios de consulta” en donde el usuario, sin importar el motivo de su consulta, debía de firmar el formulario comprometiéndose a la devolución del material solicitado, creando con esto un método de préstamo el cual el mismo Héctor utilizó.

María García aplicó las estrategias mencionadas tanto en el archivo de su esposo como en el

propio, ya que, con el tiempo, fue asumiendo diversos proyectos solicitados a su agencia. Poco a poco, sus fotografías comenzaron a ser reconocidas y publicadas en medios nacionales e internacionales, lo que llevó a que la contrataran de manera directa. Por ello, decidió archivar sus imágenes en cajas separadas del trabajo de su esposo, organizándolas primero por tema, luego alfabéticamente y, en algunos casos, también por año.

Una de las estrategias que implementó en ambos archivos fue llevar un registro detallado en cuadernos, en los que anotaba la información de cada acervo (Imagen 4). Este registro incluía las fechas en que se tomaron las fotografías, así como su temática, con el objetivo de contar con el mayor detalle posible. Además, elaboró una lista que facilitaba la consulta sobre la organización de los negativos, en la que se incluía una descripción de cada uno y el número de fotogramas que contenían.

Su labor con este vasto acervo no solo se limitó a conservarlo y organizarlo, sino también a salvarlo, de manera literal. En 1985, el edificio que albergaba la agencia *García Foto Press* se vio gravemente afectado por el terremoto que sacudió la Ciudad de México. Ante esta situación, María García, junto con sus hijos y uno de sus asistentes, se encargaron de sacar todo el archivo a través de la ventana para trasladarlo a su casa, donde permaneció resguardado hasta la fecha. Este evento fue el motivo que la impulsó, en 2007, a crear un espacio destinado a la consulta de su trabajo acumulado a lo largo de los años. De esta manera, nació la Fundación María y Héctor García, institución que sigue dirigiendo hasta el día de hoy.

Desde su creación, en la Fundación se han realizado distintos proyectos de catalogación enfocados principalmente en las fotografías tomadas por

IMAGEN 5.  
LUGAR DONDE ESTÁ DEPOSITADO EL ARCHIVO DE MARÍA GARCÍA, SIENDO LAS CAJAS AMARILLAS LAS QUE SE TRABAJARON EN EL PROYECTO. (FOTOGRAFÍA TOMADA POR LA AUTORA 2024).



Héctor García, dejando a un lado las de la fotógrafa María, las cuales aún se resguardan en su casa en cajas de cartón, organizadas como anteriormente lo mencioné. Para contrarrestar esta situación, en el año 2019 decidí iniciar el proyecto de organización y estabilización del archivo de María García (Imagen 5).

El proyecto que inicié, en colaboración con un equipo de aproximadamente cinco personas, tenía como objetivo la estabilización de los negativos de 35 mm en blanco y negro, así como la creación de una base de datos que facilitara su localización. Como primer paso, realizamos un inventario del material disponible, registrando un total de 30 cajas con aproximadamente 3,000 rollos de negativos, 19 cajas con hojas de contacto y 9 cajas con impresiones, lo que sumó un total de 58 cajas.

Al evaluar la cantidad de material por procesar, se decidió conservar la organización original, es decir, por temas y, a su vez, en orden alfabético. Posteriormente, se llevó a cabo la estabilización de los negativos, colocándolos en guardas de polipropileno y en carpetas negras libres de ácido, organizadas por rollos y fechas (Imagen 6 y 6b). Como resultado, se obtuvieron aproximadamente nueve carpetas y siete categorías de rollos estabilizados en ese momento. Debido a las limitaciones presupuestarias, solo fue posible separar aquellos relacionados con temas generales, como el *Año Internacional de la Mujer, Respuesta, Radio UNAM y Pintores*.

Los negativos que no pudieron ser estabilizados en la primera etapa se mantuvieron en sus cajas originales. Sin embargo, estas fueron enumeradas y etiquetadas, indicando los temas correspondientes a su contenido.

Después nos dedicamos a generar una base de datos apegándonos a la Norma Mexicana para Documentos Fotográficos (NMX-R-069-SCFI-2016),

lineamiento de catalogación que brinda un criterio específico para el nivel de detalle de la descripción que debe tener cada material fotográfico. Utilizamos solo el nivel obligatorio que indica catalogar con los siguientes campos: datos de creación



IMAGEN 6.  
CARPETAS Y GUARDAS, LIBRE DE ÁCIDO, DONDE SE TRASLADARON LOS NEGATIVOS, PARA SU MEJOR CONSERVACIÓN. (FOTOGRAFÍA TOMADA POR LA AUTORA).

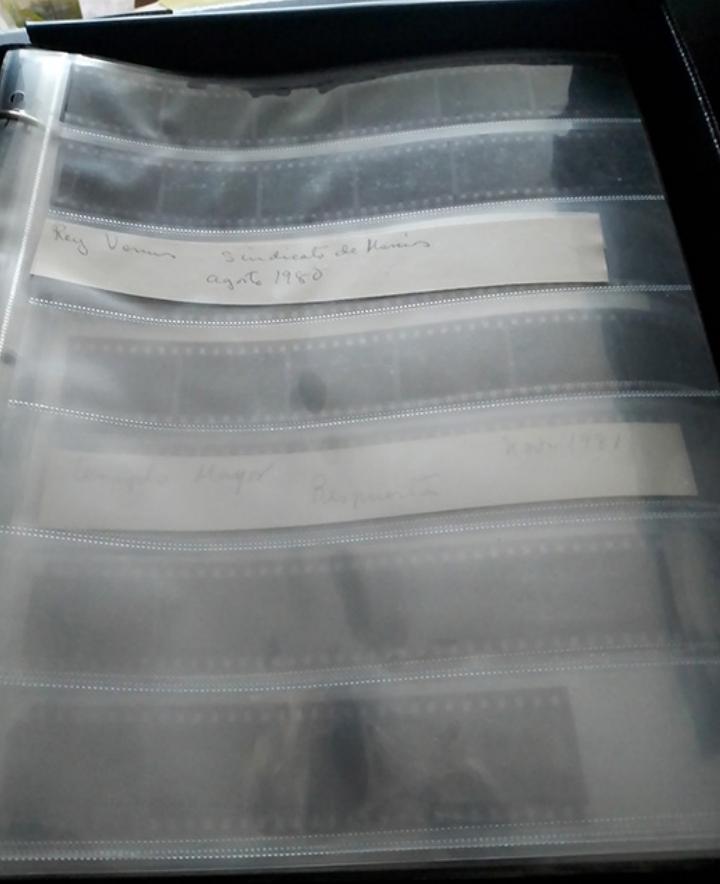


IMAGEN 6B. CARPETAS Y GUARDAS, LIBRE DE ÁCIDO, DONDE SE TRASLADARON LOS NEGATIVOS, PARA SU MEJOR CONSERVACIÓN. (FOTOGRAFÍA TOMADA POR LA AUTORA).

(autor, título, fechas, lugar, proceso fotográfico y formato), datos de la forma (número de inventario, clave topográfica y fondo) y los datos de contenido (personajes, tema principal y descriptores).

Tomando en cuenta dichos criterios, nuestra base de datos quedó estructurada con los siguientes tópicos: número de inventario, formato, personajes que encontrábamos en las etiquetas, tema, descripción, fecha (de cuándo se tomó la fotografía), lugar, país, tiras, tomas y ubicación física. A su vez, se agregaron más detalles que encontramos en investigaciones que fuimos realizando, así como datos que la misma fotógrafa nos compartió (Imagen 7).

La emergencia sanitaria de 2020 marcó el cierre de la primera etapa del proyecto, ya que,

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P
1	INVENTARIO	FORMATO	PERSONAJE		TEMA	DESCRIPCION	FECHA TOMA	LUGAR		TIRAS	TOMAS	CARPETA SECCIÓN	MEBLE	REFUSA CAJÓN	OBSERVACIONES	
2			Apellidos	Nombre				Exteriores	País							
3													Carpeta año internacional de la mujer			
4		135mm	-	-	Año internacional de la Mujer	Conferencia mundial del curso Internacional de la mujer	junio/1975	-	México	5	26		Carpeta año internacional de la mujer			
5		135mm/hoja de contacto	-	-	Año internacional de la Mujer	Conferencia mundial del año internacional de la mujer	junio/1975	-	México	5	26		Carpeta año internacional de la mujer			
6		135mm	-	-	Año internacional de la Mujer	Rollo 1	16/junio/1975	-	México	6	33		Carpeta año internacional de la mujer			
7		135mm/hoja de contacto	-	-	Año internacional de la Mujer	Encuentro Periodístico del Centro Médico/Rollo 2	1975	Centro Médico	México	5	30		Carpeta año internacional de la mujer			
8		135mm/hoja de contacto	Echeverría	-	Año internacional de la Mujer	Inauguración año internacional de la mujer/rollo 5	19/junio/1975		México	6	34		Carpeta año internacional de la mujer			Luis Echeverría Álvarez
9		135mm	Echeverría	-	Año internacional de la Mujer	Inauguración año internacional de la mujer/rollo 7	19/junio/1975		México	6	33		Carpeta año internacional de la mujer			Luis Echeverría Álvarez
10		135mm	Echeverría	Lea	Año internacional de la Mujer	Inauguración año internacional de la mujer/rollo 8	19/junio/1975		México	5	29		Carpeta año internacional de la mujer			Luis Echeverría Álvarez
11		135mm/hoja de contacto	Tereshkova	Valentina	Año internacional de la Mujer	Rollo 8// Tereshkova, mujer rusa	1975		México	5	30		Carpeta año internacional de la mujer			
12		135mm	Sabina	María	Año internacional de la Mujer	Rollo 9/ María Sabina	1975	-	México	7	40		Carpeta año internacional de la mujer			
13		135mm	-	-	Año internacional de la Mujer	Rollo 11	1975		México	3	17		Carpeta año internacional de la mujer			
14		135mm	-	-	Año internacional de la Mujer	Rollo 12	1975	-	México	7	38		Carpeta año internacional de la mujer			

IMAGEN 7. BASE DE DATOS DONDE SE DESCRIBIERON LOS ROLLOS DE NEGATIVOS PARA FACILITAR SU LOCALIZACIÓN.

debido a las medidas de salud establecidas, gran parte del equipo tuvo que ausentarse, imposibilitando la continuidad del trabajo hasta el momento. En un futuro cercano, se espera iniciar la segunda fase, centrada en la estabilización del resto del acervo fotográfico y en la migración de la base de datos a una plataforma con mayor capacidad, que permita una mejor descripción del material y la implementación de filtros para optimizar la búsqueda y consulta.

A pesar de los desafíos enfrentados en esta primera etapa, los avances logrados han permitido no solo visibilizar el trabajo fotográfico de María García, sino también resaltar su invaluable labor en la preservación del archivo. Asimismo, este proceso ha abierto nuevas oportunidades para compartir y difundir el legado de una mujer de quien he tenido el privilegio de aprender directamente.

## BIBLIOGRAFÍA

Gola Maragno, P. y Morales Carrill, A. (2003). Héctor García y su tiempo. *Luna cornea*, (26). 392 pp. CONACULTA.

Rivera, N. I. (2007). *Pata de perro. Biografía de Héctor García*. CONACULTA.

Rivera, N. I. (2023). *María García soy yo. Pionera del fotoperiodismo femenino*. Gente Sur.

Secretaría de Economía. (2016). *Norma Mexicana de Documentos Fotográficos - Lineamientos para su Catalogación* (NMX-R-069-SCFI-2016).

<http://www.economia-nmx.gob.mx/normas/nmx/2010/nmx-r-069-scfi-2016.pdf>

# Capítulo 3

## Más allá de las bóvedas.

Prácticas de  
acceso y difusión  
de archivos  
sonoros

# La puesta en valor del acervo sonoro de la Dirección de Arquitectura del INBAL

Diana Dayanira Morales Sánchez (México)

El objetivo de este texto es narrar la experiencia adquirida durante los procesos de identificación, rescate y elección de las estrategias de difusión del acervo sonoro de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), como un caso de estudio del patrimonio documental en el ámbito de la arquitectura mexicana. Se comenzará abordando el proceso de investigación acerca de la conformación del acervo sonoro de la Dirección de Arquitectura. Posteriormente, se mencionarán algunos aspectos jurídicos y administrativos que permitieron concretar el proyecto de rescate del patrimonio sonoro. Finalmente, se describirán las estrategias que se han adoptado a fin de divulgar los testimonios de arquitectos y artistas que contiene la colección.

## ANTECEDENTES INSTITUCIONALES

Desde su creación en 1946, por decreto del entonces presidente de la República el licenciado Miguel Alemán Valdés, las labores del INBAL han tenido gran relevancia en el ámbito de la cultura en México, cumpliendo entre sus funciones:

- ▶ El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las Bellas Artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras y todos sus géneros y la arquitectura.
- ▶ La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; así como participar en la implementación de los programas y planes en materia artística y literaria que establezca la Secretaría de Educación Pública para la educación inicial, básica y normal.

[...]

- ▶ El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar (Diario Oficial de la Federación, 2015).

Es importante destacar que desde el inicio la estructura del Instituto contempló los siguientes departamentos:

- ▶ Dirección general
- ▶ Subdirección
- ▶ Departamento Administrativo
- ▶ Departamento de Música
- ▶ Departamento de Teatro y Literatura
- ▶ Departamento de Producción Teatral
- ▶ Departamento de Artes Plásticas
- ▶ Departamento de Arquitectura
- ▶ Departamento de Danza

En 1950 el informe de las actividades que realizó el Departamento de Teatro reportó que en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes se celebraron 52 conferencias, 30 conciertos, 223 actos cívicos y sociales y 302 ensayos de música, lo que da cuenta de la gran cantidad de eventos que realizó el Instituto en la capital del país a dos años de su fundación.

Posteriormente, en 1954 el licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, apoyó el proyecto de crear el archivo de las actividades relevantes de la institución. Para ello, se adquirió el equipo necesario con la finalidad de establecer un Laboratorio de Grabaciones, dependiente de la Sección de Investigaciones Musicales.

Durante 1957 se incrementaron las actividades de la Sección de Investigaciones Musicales y se intensificaron las obras de mejora de la infraestructura e instalaciones del Palacio de Bellas Artes. En ese mismo año, la Dirección General permitió la adquisición de una cantidad estimable de material de grabación virgen; de un mecanismo y cabeza profesional de grabación para discos, tres micrófonos profesionales, incluyendo uno de máxima calidad (marca Capps, tipo condensador). Se instalaron líneas de micrófono desde la Sala de Espectáculos y desde la Sala Manuel M. Ponce al estudio de grabaciones situado en la planta baja del edificio de Bellas Artes (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958).

Un año después, en 1958, la Dirección General ordenó la modernización del estudio de grabaciones y se dotó de mobiliario para todos los aparatos de grabación y reproducción, así como los archivos de almacenamiento de cintas y discos. Es notable que entre 1954 y 1958 el Laboratorio de Grabaciones "tomó en cinta alrededor de 600 grabaciones de conciertos sinfónicos y de cámara, programas de canto y danza; recitales poéticos, conferencias sobre letras, arquitectura, seminarios sobre artes plásticas, seminarios sobre

*se efectuaron cerca de mil grabaciones en discos utilizando los documentos que se conservaron en cinta magnética*

danzas, documentos musicales para uso teatral; música para actuaciones de danza y ballet, discursos, ceremonias oficiales" (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958).

Además, se efectuaron cerca de mil grabaciones en discos utilizando los documentos que se conservaron en cinta magnética. Cabe aclarar que en el caso de las grabaciones del Departamento de Arquitectura éstas no fueron editadas para su distribución, ya que formaban parte del registro institucional, por lo que no se comercializaron.

## **EL ACERVO SONORO DE LA DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO INMUEBLE**

Actualmente, el archivo sonoro de la DACPAI se compone de un conjunto de documentos fonográficos en diversos soportes analógicos, los cuales contienen información de conferencias, homenajes y seminarios de arquitectura, fechados en dos periodos. El primero abarca de 1953 a 1979, aproximadamente; mientras que el segundo corresponde al inicio del siglo XXI, de 2003 a 2004, con registros de ciclos de conferencias y entrevistas. La colección se integra de 14 cintas de carrete abierto, 74 discos analógicos y 13 casetes.

El origen y procedencia del acervo sonoro de dicha dirección se puede explicar por el organigrama del Departamento de Arquitectura, publicado en la Memoria de labores del Instituto Nacional de Bellas Artes del periodo 1954 – 1958. En dicho organigrama se plasmaron las siguientes actividades especializadas dentro de las funciones sustantivas del Departamento: la divulgación cultural de la Arquitectura, los trabajos co-escolares y de educación popular, los trabajos técnicos o profesionales y la investigación arquitectónica y urbanística. Al mismo tiempo, las actividades de investigación arquitectónica y urbanística se componían de cinco rubros: trabajos técnicos de campo, trabajos técnicos de gabinete, grabación y transcripción de conferencias, así como biblioteca y traducciones.

Este proyecto inició durante la gestión del arquitecto Alberto T. Arai, como jefe del Departamento de Arquitectura y contó con la colaboración de la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música. Se realizaron cuatro ciclos de conferencias: "Ideas actuales de los arquitectos mexicanos" (1954), "La arquitectura en los diversos países del mundo" (1955), "Croquis de la arquitectura en México" (1956) y "Arquitectura Panamericana" (1957). De los cuales se produjeron tanto grabaciones en cinta magnetofónica, como sus respectivas transcripciones a textos mecanografiados. Sin embargo, en la actualidad únicamente se conservan los textos mecanografiados.

Más adelante, cuando Ruth Rivera estuvo al frente del Departamento de Arquitectura (1959 -1969) se logró dar continuidad al proyecto y se grabaron diversas conferencias y algunos homenajes efectuados en la Sala Manuel M. Ponce. Entre los audios que se conservan de aquella época hasta la fecha se encuentran: el homenaje a Le Corbusier (1965), el ciclo de conferencias: Visión de Frank Lloyd Wright y el Primer Seminario para el Estudio de la Enseñanza de la Arquitectura (1962).

Entre los hallazgos de material sonoro se ubicaron documentos de eventos culturales que tuvieron lugar dentro del periodo de 1977 a 1981, cuando el arquitecto Carlos Flores Marini tuvo a su cargo la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional. Ejemplo de ello son las conferencias del “II curso de actualización de conocimientos artístico-culturales” impartido en 1978 y la conferencia “El cambio de siglo en la ciudad” del arquitecto Mauricio Gómez Mayorga (1979) correspondiente al “III curso de actualización de conocimientos”.

## **PROYECTO DE RESCATE DEL PATRIMONIO SONORO DE LA DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA**

El proyecto de rescate inició en 2013 con el propósito de garantizar la preservación de los soportes analógicos de la DACPAI, cuando se promovió una línea de trabajo de investigación y divulgación enfocada en el acervo histórico del mismo. El proyecto incluyó la digitalización y catalogación del acervo, mediante la colaboración institucional con la Fonoteca Nacional de México.

A continuación, se narrarán de forma sucinta y cronológicamente los procesos administrativos que se llevaron a cabo para conseguir el traslado del acervo a las instalaciones de la Fonoteca Nacional para su resguardo.

Como antecedente es preciso mencionar que, en 2008 el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el INBAL suscribieron las bases de coordinación para realizar la digitalización y catalogación de los originales analógicos de la colección de materiales sonoros pertenecientes al Instituto. En 2016 el INBAL y el CONACULTA celebraron un Segundo Convenio Modificadorio a las bases de coordinación para incorporar los materiales analógicos que resguardaba la DACPAI. La primera etapa de la puesta en valor del acervo sonoro concluyó en 2019, cuando se celebró el Tercer Convenio Modificadorio a las bases de coordinación para incorporar 13 casetes de la colección de la DACPAI, los cuales se hallaron en 2018, durante el cambio de sede de las oficinas, posterior al sismo del 19 de septiembre de 2017.

A la par de los procesos administrativos, se iniciaron líneas de investigación alrededor de la historia institucional para contextualizar cada una de las grabaciones de la colección.

En un inicio la identificación del contenido se realizó, en su mayoría, a partir de los rótulos y las descripciones en las etiquetas del material, lo que permitió determinar el contexto histórico en el que fueron producidas las grabaciones. Inmediatamente, se recurrió a la investigación bibliográfica, en específico se consultaron las Memorias de labores del INBAL.

Asimismo, se obtuvo información de fuentes hemerográficas especializadas editadas por el propio Instituto, como las ediciones de los *Cuadernos de Bellas Artes* y los *Cuadernos de Arquitectura*, así como de prensa nacional, en particular del diario *Excélsior*, que en múltiples ocasiones cubrió eventos relacionados con el Departamento de Arquitectura durante la gestión de Ruth Rivera Marín. También se consultaron materiales de otras instituciones, como los programas de mano de eventos organizados por El Colegio Nacional. Otro recurso clave en la investigación historiográfica fue el análisis de imágenes, para lo cual se exploraron diversas series documentales de la colección fotográfica de la DACPAI.

## ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN

Las estrategias de divulgación del acervo sonoro se han desarrollado en dos vertientes. La primera impulsa proyectos interinstitucionales mediante la colaboración con entidades públicas, mientras que la segunda fomenta la cooperación entre las distintas áreas y centros de trabajo que conforman el INBAL.

En el ámbito interinstitucional, destaca la colaboración entre la Dirección de Arquitectura, la Fonoteca Nacional y El Colegio Nacional en el proyecto editorial *Diego Rivera. De viva voz, con el pincel y la pluma*. Como parte de esta iniciativa, se llevó a cabo la digitalización de las grabaciones del ciclo

*El objetivo fue dar a conocer algunas de las ideas de arquitectos destacados de la segunda mitad del siglo XX.*

de conferencias *Los nuevos valores en la plástica: la joven arquitectura, la joven pintura y la joven escultura*, pronunciadas por Diego Rivera en 1955 en El Colegio Nacional, asegurando así su preservación y difusión.

Después del rescate de las grabaciones, se decidió transcribir las conferencias con el fin de editar un libro que incluyera un texto introductorio, proporcionando así al lector el contexto histórico de las conferencias.

Además, para ofrecer una experiencia completa, se creó un micrositio en el portal web de la Fonoteca Nacional, donde se alojan los archivos de las ocho conferencias, permitiendo al público acceder y apreciar el audio.

Otra colaboración con la Fonoteca Nacional tuvo lugar entre 2015 y 2017, en la sección "Audio del día" de su sitio web. El objetivo fue dar a conocer algunas de las ideas de arquitectos destacados de la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto a los proyectos de colaboración interna, se destaca la reproducción del ciclo de conferencias titulado “Los nuevos valores en la plástica: la joven arquitectura, la joven pintura y la joven escultura”, solicitado por el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en mayo de 2020. Este proyecto se realizó dentro de la plataforma de la Secretaría de Cultura “Contigo en la distancia”.

Actualmente, los proyectos de investigación relacionados con el acervo sonoro siguen desarrollándose desde la Subdirección de Conservación e Investigación de la DACPAI, con el propósito de poner en valor el material para las futuras generaciones.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Diario Oficial de la Federación. (17 de diciembre de 2015). *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. [https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193\\_171215.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193_171215.pdf)

Instituto Nacional de Bellas Artes. (1950). *Dos años y medio del INBA. [Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949]*. INBA.

Instituto Nacional de Bellas Artes. (1958). *Memoria de Labores 1954 - 1958*. INBA.

# Cierra los ojos y escucha. La valoración y reutilización de los archivos sonoros en la construcción de la memoria histórica

Beatriz Silva Proa (México)

La Fonoteca Nacional de México define la preservación como el proceso integral de salvaguarda de los documentos sonoros, en el que se les proporciona el tratamiento adecuado para asegurar su permanencia a lo largo del tiempo. Este proceso incluye el reconocimiento y la atención a las particularidades de cada documento, así como a su valor sociocultural como patrimonio de la humanidad. Su modelo de preservación integral consta de nueve etapas, que garantizan la conservación tanto de los soportes como de los contenidos a lo largo del tiempo.

Dichas etapas o procesos son las siguientes: 1. Identificación, 2. Diagnóstico, 3. Adquisición, 4. Inventario, 5. Conservación, 6. Digitalización, 7. Catalogación, 8. Acceso y 9. Reaprovechamiento de los contenidos. Este último paso es el que da sentido y razón de ser al proceso de la preservación, cuyo objetivo es asegurar la permanencia del documento sonoro a través del tiempo, tanto para las generaciones del presente, como para las del futuro (Fonoteca Nacional, 2012).

El reaprovechamiento de contenidos persigue los siguientes objetivos básicos: a) la conservación de la creatividad humana, b) El reconocimiento de nuestra memoria histórica como refuerzo a nuestro sentido de identidad y pertenencia, y c) Asegurar la continuidad histórica.

Lo anterior se logra a través de la visibilidad de los tres planos en los que podemos situar a los documentos sonoros y audiovisuales: el primer plano es el material, que radica en el soporte propiamente dicho, surgido en una época determinada de la historia reciente, lo cual le confiere un valor material. El segundo plano es el subjetivo, relacionado con los contenidos y el respectivo significado y simbolismo para la sociedad que los generó, es decir, su valor intrínseco o valor inmaterial. Finalmente, el tercer plano se refiere al acceso y la reutilización de los contenidos. Así, con base en lo anterior, podemos plantear y responder a las preguntas: ¿qué?, ¿por qué? y ¿para qué preservar los contenidos de los archivos sonoros?

La principal función de los archivos sonoros es rescatar y preservar los sonidos registrados en distintos soportes. Esta labor requiere una inversión significativa, tanto económica como humana, orientada a la conservación de documentos sonoros que forman parte de la memoria colectiva y del patrimonio cultural inmaterial de una comunidad, una ciudad, una nación o una institución, por ejemplo, como la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP) y la misma ciudad de San Luis Potosí.

La memoria histórica, entendida como el cúmulo de experiencias que configuran la identidad de una sociedad o una institución, permite comprender la evolución de nuestra realidad. A su vez, esta identidad cultural se construye a partir de formas de vida, valores, tradiciones y símbolos que generan un

*[...] les estamos confiriendo a esos documentos un valor histórico, social, cultural, educativo y político.*

sentido de pertenencia en los individuos.

Recordar el pasado es esencial para reconocernos y asumir nuestra realidad. Sin embargo, la naturaleza dinámica y cambiante de la sociedad actual nos lleva a enfocarnos únicamente en el presente, relegando elementos

fundamentales de nuestra historia. Como consecuencia, la percepción de los eventos históricos, culturales y sociales del pasado corre el riesgo de diluirse.

Cuando de manera consciente buscamos conocer esos hechos del pasado registrados en los soportes sonoros y tratamos de vincularlos con nuestra realidad, les estamos confiriendo a esos documentos un valor histórico, social, cultural, educativo y político. A través de ellos, podemos comprender mejor nuestro pasado y, con ello, fortalecer nuestra identidad y nuestro sentido de comunidad.

No hay que perder de vista que, entre los objetivos principales del proceso de preservación integral de los documentos sonoros, audiovisuales, fílmicos y fotográficos se encuentra el acceso permanente a sus contenidos, lo cual nos da la posibilidad de conocer y entender el pasado. Para crear conciencia sobre la importancia de los archivos sonoros hay que recurrir a la reutilización de sus documentos. Por ello es menester diseñar actividades de carácter lúdico-educativas a través de las cuales se puedan propiciar experiencias de inmersión en el espacio sonoro del pasado a través de la escucha.

En este sentido, es posible establecer un vínculo entre el contenido y el público, con ello se pretende estimular los recuerdos de los eventos vividos que se han quedado en el olvido como resultado del paso del tiempo. Además, permite acercar a las nuevas generaciones a las vivencias de sus padres y abuelos, asegurando así su transmisión a futuro. Por ello, la curaduría y el diseño de actividades dirigidas a la difusión de contenidos sonoros

y audiovisuales resultan fundamentales, ya que facilitan la participación de personas de todas las edades, desde niños hasta adultos mayores.

En el caso de los documentos sonoros, las actividades de la curaduría, como la observación, recopilación y tratamiento, deben redefinir el sonido como un objeto intangible que requiere una investigación documental rigurosa y confiable. Esta investigación es fundamental para la selección de contenidos, los cuales se integrarán en un guion técnico y literario que servirá de base para la edición y el montaje en una pista sonora. Asimismo, será clave en la elección y diseño del medio a través del cual el material será puesto a disposición del público.

A lo largo de más de trece años dedicada al rescate y preservación de documentos sonoros, las actividades que he realizado hasta el momento han estado orientadas a la promoción y valoración del sonido como parte del patrimonio cultural inmaterial. Esto lo hice primero como responsable de la Fonoteca de Radio Universidad de San Luis Potosí —la segunda radioemisora cultural universitaria más antigua de México— y posteriormente de forma independiente, en diversas instituciones culturales y educativas, como el Museo Regional Potosino del INAH, el Colegio de San Luis, el Museo Leonora Carrington de Xilitla, el Instituto Potosino de Bellas Artes y el Centro Cultural Julián Carrillo.

Un ejemplo de las actividades que he desarrollado, donde el sonido ha sido el eje principal para construir y reconstruir la memoria histórica, es el *Cubo Sonoro* (Imagen 1). Esta experiencia, presentada en la Feria Nacional del Libro de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí en marzo de 2017, tuvo como objetivo recrear los acontecimientos previos, durante y posteriores a la promulgación de la Constitución Política de México.

IMAGEN 1.  
CUBO SONORO





IMAGEN 2.  
EXPOSICIÓN SONORA

Otro ejemplo más fue la exposición sonora en tres niveles: *Voces, música y sonidos: XEXQ 75 años en el aire* (Imagen 2). Realizada en 2013 para celebrar los 75 años de la XEXQ, cuya primera transmisión tuvo lugar el 28 de julio de 1938.

El primer nivel consistió en una línea de tiempo que narraba la historia de la XEXQ Radio Universidad de San Luis Potosí, desde los eventos históricos que, de manera indirecta, influyeron en su origen hasta 2013, cuando la emisora celebró 75 años al aire. El sonido fue el eje central de esta narración, complementado con imágenes de apoyo.

Para el segundo nivel adecuamos una sala de escucha, diseñada y ambientada para contextualizar la década de 1930. Para ello, se realizó una cuidadosa selección de contenidos procedentes de distintas épocas, tanto de la XEXQ como de colaboraciones con radioemisoras internacionales como Radio Nederland, la RAI, la BBC de Londres y la Voz de Alemania, entre otras. Además, se reunió a veinticinco locutores de tres generaciones —hombres y mujeres— cuyas voces han sido emblema de la Radio Universitaria Potosina.

Esta pista de audio, con una duración de una hora, se reproducía en bucle a través de una bocina *Loudspeaker 103* de la marca RCA, fabricada en 1937. La ambientación de la sala incluyó mobiliario de época y una colección de dispositivos reproductores de sonido de distintas décadas.

El tercer nivel de la exposición estuvo dedicado a la sensibilización de la escucha. Entre las actividades destacadas, se realizó una *Sesión de Escucha* (Imagen 3) guiada por el Mtro. Carlos Tapia, historiador y musicólogo, quien ofreció una charla sobre la música del *Settecento*.

Con estas actividades y otras más que hemos llevado a cabo utilizando documentos sonoros del acervo de la radio universitaria potosina, reafirmamos la aseveración de Camacho (2005) en torno a la importancia de los archivos



IMAGEN 3.  
SESIÓN DE ESCUCHA

radiofónicos: “Hoy somos conscientes de que un archivo de radio puede ser columna vertebral de la memoria sonora de un país, porque nos hemos dado cuenta de que son una fuente riquísima de datos y testimonios sobre la cultura, la política, la sociedad de una región, de un país, de una civilización” (p. 9).

También es importante destacar que, durante las ediciones de la Feria Nacional del Libro de 2013 a 2017, llevamos a cabo diversas actividades para difundir el patrimonio sonoro de la UASLP. Entre ellas, sobresale la exposición *Joyas Sonoras de Radio Universidad* (Imagen 4), presentada en abril

de 2014. En esta muestra, además de exhibir distintos soportes sonoros junto con sus respectivas máquinas de reproducción utilizadas a lo largo del tiempo, se dio a conocer la producción discográfica realizada en la institución universitaria.

Para la edición de la Feria Nacional del Libro del 2015, se nos ocurrió que estuviera presente el paisaje sonoro de la UASLP. De este modo, los asistentes pudieron escuchar sonidos de algunos de los espacios que conforman la universidad, entre ellos, la Facultad de Agronomía y Veterinaria, el Centro Universitario de las Artes, la Dirección de Arte y Cultura, el Centro Cultural Caja Real y la Radio Universidad.

Una actividad más que me parece relevante destacar fue la organización del juego de la *Lotería de instrumentos musicales* (Imagen 5).

Material elaborado por la Fonoteca Nacional, el cual pudimos reproducir en la UASLP y jugar, en noviembre de 2012, durante el cierre del curso de Coordinadores de Audiotecas.

IMAGEN 4.  
EXPOSICIÓN JOYAS  
SONORAS DE RADIO  
UNIVERSIDAD



IMAGEN 5.  
LOTERÍA DE  
INSTRUMENTOS  
MUSICALES



Entre los proyectos que he desarrollado de manera independiente, destacan las colaboraciones con el Museo Regional Potosino del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde contribuí con paisajes sonoros para el montaje de tres exposiciones virtuales realizadas durante la pandemia de covid-19, entre 2020 y 2021. Estas exposiciones fueron *La Procesión del Silencio* (abril de 2020) y *Tamtoc* (noviembre de 2020), las cuales continúan disponibles en el canal INAH TV a través de los siguientes enlaces:

- ▶ *Tamtoc*: [https://www.youtube.com/watch?v=gzd\\_U6A--fk](https://www.youtube.com/watch?v=gzd_U6A--fk)
- ▶ *La Procesión del Silencio*: [https://www.youtube.com/watch?v=gahLMQ53T\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=gahLMQ53T_8)

También colaboré con la elaboración de paisajes sonoros y recreaciones sonoras de espacios naturales y culturales de nuestro país, mismos que se exhibieron en la plataforma interactiva *Sala Virtual México en el Patrimonio Mundial*, promovida por el Colegio de San Luis, el Museo Regional Potosino y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Como parte de los esfuerzos para promover y valorar el sonido como elemento fundamental de nuestra identidad cultural, destacan las charlas impartidas a estudiantes de diversas instituciones. Entre ellas, la Facultad de Ciencias de la Información (antes Escuela de Ciencias de la Información); la Facultad de Contaduría y Administración; la Facultad de Ciencias de la Comunicación, estas tres pertenecientes a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; así como la Universidad Cuauhtémoc, campus SLP; la Universidad Pedagógica Nacional, y el Instituto Potosino de Bellas Artes, donde se dirigieron a alumnos de la licenciatura en composición y al público en general.

Además, se han realizado actividades de divulgación en espacios culturales, como *La Ciencia en el Bar*, *El Palique* en la Casa Museo de Manuel José Othón

y en el Centro Cultural de Ahualulco del Sonido 13, consolidando así la difusión del patrimonio sonoro en distintos ámbitos académicos y culturales.

Finalmente, quiero destacar las colaboraciones realizadas con el Centro Cultural Julián Carrillo de la capital potosina, así como el apoyo académico brindado al proyecto *Canal 9*, una iniciativa del Colegio de San Luis y la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UASLP. Este proyecto tuvo como propósito rescatar y preservar el patrimonio audiovisual y fílmico del Canal 9 de televisión local, una colección de más de cinco mil horas de contenido producido entre 1980 y 1999. Dicho material se encuentra en diversos formatos de video, como Betamax, VHS, 8 mm y DVD, lo que hace imprescindible su conservación y digitalización para garantizar su acceso y resguardo a futuro.

No me resta más que concluir con la reflexión de que el campo de la preservación integral de los documentos sonoros es apasionante. Como lo hemos mencionado, ofrece muchos retos por superar y también muchas oportunidades para desarrollar nuestras capacidades como documentalistas del sonido. Desde la oralización de cada uno de los procesos hasta la puesta en acceso y la reutilización de los contenidos, se cuenta con un campo muy prolífico para el diseño y montaje de actividades encaminadas a la sensibilización de la escucha.

Con la escucha de un sonido, cada rostro se transforma paulatinamente. Desde el momento en que la persona se coloca los audífonos, su expresión pasa de la incertidumbre a las sonrisas y, posteriormente, a la sorpresa. Se puede percibir que se activa su imaginación, que los recuerdos aparecen y que las emociones comienzan a florecer. La promesa de “mañana regresaré para volver a escuchar” es nuestra mayor recompensa.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Camacho, L. (2005). *El patrimonio sonoro: una huella que se borra*. Radio Educación.
- Fonoteca Nacional. (2012). *Preservación Integral de Documentos Sonoros*.

# Capítulo 4

## Salvaguardar lo efímero.

Proyectos que  
resguardan la  
memoria sonora  
y fotográfica

# Conservando el camino de la memoria entre sonidos, silencios y clausura

Noralma Suárez L. (Ecuador)

Fundado en 1653 en la Real Audiencia de Quito, el Monasterio del Carmen Alto se erige hasta hoy en el corazón del centro histórico de Quito, Ecuador. Este monasterio pertenece a la orden de las carmelitas descalzas, una

*El Museo del Carmen Alto alberga una variedad de bienes que datan del siglo XVII hasta el XX.*

comunidad religiosa fundada por Santa Teresa de Jesús en España. El 5 de diciembre de 2013, el monasterio abrió sus puertas al público como museo. Desde entonces, el área de gestión de colecciones ha sido

responsable de custodiar, preservar, administrar, conservar e investigar las colecciones cedidas por la orden carmelita descalza.

## COLECCIONES DEL MUSEO

El Museo del Carmen Alto alberga una variedad de bienes que datan del siglo XVII hasta el XX. Entre las colecciones se encuentran pinturas de caballete, esculturas, artefactos arqueológicos, textiles, pinturas murales, orfebrería, objetos utilitarios, mobiliario y documentos, la mayoría de los cuales no tienen una autoría determinada.

Previo a la apertura del Museo, la comunidad carmelita descalza entregó una colección de bienes documentales, tanto bibliográficos como sonoros. Esta colección, aunque inicialmente registrada de manera casera, estaba bien organizada. Los fondos, que habían estado guardados por años en la biblioteca del monasterio, fueron sometidos a procesos de fumigación y desinsectación para garantizar su preservación. Posteriormente, se llevaron a cabo procesos de registro e inventario, otorgando codificaciones adecuadas y utilizando materiales neutros y libres de ácido para su conservación. Se adquirió mobiliario con estándares técnicos para albergar parte de esta colección, mientras que otra parte se mantiene en sus contenedores originales utilizados en el monasterio.

## IMPORTANCIA Y PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA CARMELITA DESCALZA

La colección sonora del Museo es particularmente representativa y digna de investigación. Históricamente, las bibliotecas eran esenciales para las órdenes de carmelitas descalzas, hombres y mujeres que practicaban diversas artes, incluidas las musicales. Santa Teresa de Jesús, fundadora de la orden, tenía una profunda afición por la música, una práctica que se reflejaba en la vida cotidiana de las monjas carmelitas.

La música acompañaba tanto las horas canónicas diarias como los momentos de recreación, espacios en los que la comunidad realizaba actividades como leer cartas, contar noticias, cantar juntas, escuchar música y crear o improvisar composiciones musicales. Estas prácticas musicales se integraban también en los teatros para festividades religiosas improvisados dentro del monasterio.

## EL FONDO SONORO DEL MUSEO

El fondo sonoro del Museo del Carmen Alto incluye partituras impresas y manuscritas, rollos de pianola, discos de acetato y cintas magnéticas. También cuenta con instrumentos musicales como órganos, pianolas, mandolinas, guitarras, y equipos de reproducción como radiolas. Los géneros musicales representados en los rollos de pianola (Imagen 1 y 2) y discos de vinilo son variados (Imagen 3), abarcando pasodobles, cachullapis, valeses, boleros, tangos y couplés, este último un género cantado y bailado por mujeres. Estos géneros musicales reflejan una época específica y las preferencias musicales de las mujeres que habitaron el monasterio y también en la ciudad de Quito.

Las partituras impresas y manuscritas (Imagen 4) revelan una clasificación musical que incluye letanías, himnos, salves, plegarias,

IMAGEN 1.  
ROLLOS DE PIANOLA





IMAGEN 2. ▲  
ROLLOS DE PIANOLA  
CON DESCRIPCIONES  
DADAS POR LAS  
MONJAS



IMAGEN 3. ►  
DISCOS DE VINILO

villancicos, marchas, responsos, misas, trisagios, salmos y credos. También se encontraron géneros musicales populares como pasillos, valeses, jotas, marchas militares, poemas líricos y coplas. La música adaptada para la liturgia en el monasterio se distinguía de la de otros espacios de clausura, en parte debido a la influencia de Santa Teresa de Jesús.

Uno de los documentos sonoros de la colección es un libro coral manuscrito en latín, con letras góticas y soporte en pergamino, datado aproximadamente en el siglo XVIII (Imagen 5). En 2023, este libro fue restaurado por especialistas (Imagen 6), recuperando su materialidad y contenido musical, que incluye salmos, cantos para las horas canónicas, misas para difuntos y cantos gregorianos, una música preferida por Santa Teresa de Jesús.

IMAGEN 4.  
PARTITURAS  
MANUSCRITAS





IMAGEN 5.  
LIBRO CORAL ANTES  
DE LA RESTAURACIÓN



IMAGEN 6.  
LIBRO CORAL DESPUÉS  
DE LA RESTAURACIÓN

## CONSERVACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

El área de gestión de colecciones del Museo del Carmen Alto se dedica constantemente a la conservación de sus colecciones. Después de los procesos de conservación preventiva, se prevé realizar la catalogación y digitalización del material sonoro manuscrito. Estos procesos permitirán que investigadores, músicos y el público en general accedan a la información contenida en este fondo, facilitando nuevos estudios sobre la música en Quito.

## DIFUSIÓN Y SOCIALIZACIÓN DEL MATERIAL SONORO

Hemos realizado diversas acciones para difundir el material sonoro que se resguarda en el Museo. En 2023, publicamos un libro objeto con motivo del décimo aniversario de su apertura, incluimos artículos sobre su sonoridad y códigos QR con ejemplos de la música contenida en este tipo de soportes. En 2022, llevamos a cabo la exposición temporal "Las sonoridades del Belén: más allá del Villancico", que destacó la presencia de músicos, instrumentos musicales y documentos sonoros entre las esculturas costumbristas del Belén carmelita.

Además, en años anteriores se interpretaron villancicos inéditos escritos por las madres carmelitas, presentados por músicos reconocidos en la ciudad y grabados en un concierto. En 2024, el colectivo InConcerto reinterpretó dos partituras de la colección, poniéndolas en escena en los corredores del Museo (Imagen 7).



IMAGEN 7.  
CONCIERTO COLECTIVO INCONCERTO EN  
ESPACIOS DEL MUSEO DEL  
CARMEN ALTO



## IMPORTANCIA DE LA CATALOGACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

Para el Museo del Carmen Alto, el registro, inventario, digitalización, estudio y catalogación de sus colecciones son de gran importancia por varias razones:

- ▶ El 80% de las colecciones de los museos se encuentran en reservas, por lo que es crucial aprovechar la información contenida en estos espacios como fuente de conocimiento permanente.
- ▶ Una colección digitalizada permite continuar los procesos de catalogación desde cualquier lugar geográfico y facilita el acceso directo a la información.
- ▶ La catalogación del fondo sonoro contribuye al estudio de la música local, regional y mundial.
- ▶ Los resultados de las catalogaciones permiten generar productos educativos y comunicacionales.
- ▶ La información de las colecciones es útil para custodios, curadores y guardalmacenes de otros espacios culturales, facilitando la búsqueda y el apoyo mediante redes de comunicación.

## RECONOCIMIENTO A LAS MUJERES EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

En los diez años de funcionamiento del Museo del Carmen Alto, han sido en su mayoría mujeres quienes han liderado la conservación y rescate del patrimonio cultural del museo. Estas mujeres han llevado a cabo procesos de desinsectación, registros e inventarios y próximamente realizarán la catalogación del material sonoro manuscrito.

A la comunidad carmelita descalza (Imagen 8), que ha cultivado la música y otras artes tras los muros de la clausura, y a todas nosotras que ahora formamos parte de esta historia y memoria social, mi admiración y agradecimiento. Este espacio monacal, transformado en museo, es un refugio de las artes, que ha marcado huella con historias personales y colectivas.



IMAGEN 8.  
PARTE DE LA COMUNIDAD  
CARMELITA DESCALZA  
INTERPRETANDO  
VILLANCICOS

## BIBLIOGRAFÍA

- Sandoval, J. M. (2012). Informe técnico presentado al Instituto Metropolitano de Patrimonio. *Capítulo 2, Patrimonio sonoro.*
- Zafra Molina, R. (2015). Las coplas descalzas: música y poesía en santa Teresa y sus carmelitas. *Scripta Theologica*, 47(3), 735-759. DOI: <https://doi.org/10.15581/006.47.3.735-759>

# Fotografías, efímeros y discos: los tesoros y retos del Centro de Información de la Fundación Flavio Machicado Viscarra (FFMV)

Cristina Machicado Murillo

## RESUMEN

Los recursos documentales, fotográficos y sonoros que resguarda la fundación Flavio Machicado Viscarra (FFMV) son un ejemplo interesante para acercarnos a colecciones personales que han alcanzado el acceso público.

Más de cien años de historia se esconden en postales, fotografías, panfletos, programas, discos de pizarra y vinilos donde se revela una compleja red de vínculos y una gran pasión por la música, el arte y la cultura.

La presente ponencia busca, a través de la experiencia propia, acercarnos a los retos de un archivo personal-familiar y privado que se abre a la comunidad desde diferentes aristas, resaltando los procesos de catalogación y difusión de tres colecciones que actualmente se están impulsando.

## INTRODUCCIÓN

Los archivos históricos son conocidos por su larga vida al servicio de la investigación y la cultura; se conforman como los reservorios para el desarrollo de la investigación de la sociedad, siendo espacios que permiten conservar, gestionar y salvaguardar la memoria colectiva de una región, de una ciudad o de un país.

Los archivos personales y/o familiares dentro de la problemática técnica archivística han ido creciendo poco a poco, despertando así mayor interés en los últimos veinte años. Grandes bibliotecas y principalmente investigadores han volcado su interés en adquirir y analizar este tipo de archivos como fuentes que permitan conocer la vida cotidiana y la recuperación de la memoria social.

La problemática principal que nos motiva ir desentrañando en este texto se enmarca en torno a tres preguntas transversales ¿Qué es un archivo personal y/o familiar? ¿Qué lo diferencia de otro tipo de archivos? y finalmente ¿Cuál es la forma de descripción para esta documentación que nosotros hemos encarado?

Los archivos personales y/o familiares obedecen a la necesidad de promover las tareas de investigación a niveles más profundos. Una de las más importantes cualidades de un archivo personal y/o familiar está dada por su variedad mixta de tipos documentales:

...el archivo familiar es una colección de documentos (escritos, cartas, notas, publicaciones, fotografías, manuscritos, documentos legales, etc.) referidos a la actividad de una familia, preparada profesionalmente como testimonio para su memoria... las necesidades individuales, paralelas a las urgencias sociales sobre la actividad de las familias, nos permiten suponer una amplia justificación para la creación de estos archivos, que quizás sean más importantes para el tejido social en sociedades jóvenes que requieren una memoria fuerte (Mastropiero, 2006, p. 18).

Los recursos documentales que resguarda la FFMV representan a diferentes generaciones y diversos archivos interrelacionados con una compleja red de alianzas y amistades; que a lo largo de los últimos casi treinta años (1995-2024) ha consolidado un Centro de Información formado por:

- ▶ 20,000 volúmenes bibliográficos
- ▶ 8,000 discos de pasta y vinilos
- ▶ 12 metros lineales de documentación
- ▶ 8,000 fotografías y 6,000 diapositivas

El Centro de Información de la FFMV ha tenido una larga historia de gestión que se llevó adelante con el apoyo de voluntarios y fondos concursables que han permitido que se inicien procesos de catalogación y descripción teniendo actualmente dos catálogos en línea: <https://biblioteca.flaviadas.org/> y <https://archivo.flaviadas.org/>

### **FLAVIO MACHICADO VISCARRA, 1898-1986**

Flavio nació en la ciudad de La Paz, Bolivia en 1898. Fue hijo de un explorador minero, Jorge Machicado Silva, y de Rosa Viscarra Fabre. Desde muy pequeño empezó su vida de viajes y estudio. Primero se fue a Lima, luego a Santiago de Chile, finalmente a Estados Unidos y Francia. Terminados sus estudios primarios continuó su formación superior en Finanzas en la Universidad de Harvard, en Boston Massachusetts.

Si bien el deseo de sus padres era que estudiara negocios, encontró en Boston y en especial en las calles de la atestada Nueva York de principios

de siglo XX, su verdadero amor y vocación, la música y la lectura. Nunca tocó instrumento alguno, su vocación no era necesariamente producir música, era escucharla y eventualmente compartirla. Inspirado por su vida en los Estado Unidos, el joven Flavio regresó a Bolivia en 1922 con una determinación, todos los sábados abriría las puertas de su casa para todo aquel que quisiera disfrutar de la música, sesiones que hoy son parte de la tradición de la ciudad de La Paz conocidas como "Las Flaviadas".

En su vida cotidiana era coherente con muchos de los ideales anarquistas: frugal en el comer y en el vestir, en los placeres. Gozaba intensamente de las pequeñas cosas. Caminar por el altiplano era para él más satisfactorio que acudir a un banquete. No le interesaba el poder ni la riqueza, a pesar de su origen de hacendado y minero próspero y de sus viajes al exterior... no le gustaba la autoridad y creía posible una sociedad con un mínimo de leyes impuestas y un máximo de libertad individual y colectiva" (Cajías, 1994, pp. 42-43).

Las Flaviadas se han convertido en un importante referente cultural en Bolivia. En su origen fueron una solución práctica a una creciente demanda cultural donde era imposible escuchar música de manera regular.



IMAGEN 1.  
FLAVIO MACHICADO  
VISCARRA / FUENTE:  
FFMV

El carácter comunitario y la generosidad y carisma del anfitrión tuvo un impacto considerable en el desarrollo de la cultura, beneficiando a cinco generaciones de bolivianos hasta nuestros días. Las Flaviadas son un epicentro para la formación de músicos y artistas. De esta forma, el espacio se ha convertido en un repositorio de la memoria histórica de las expresiones culturales como a su vez de los artistas e intelectuales, una ventana al mundo y a la producción cultural del siglo XX.

Flavio Machicado Viscarra (Imagen 1) murió en 1986, faltando dos meses para cumplir los ochenta y ocho años de vida, muy poco después de haber sido condecorado con el Cóndor de los Andes en grado de Comendador y haber sido declarado Hijo Predilecto de la Ciudad de La Paz.

## LA APUESTA FONOGRAFICA: UN RETO PENDIENTE

La música venía del piso alto, subimos. Una enorme sala íntima con grandes ventanales, sillones por todos lados y en ellos, personas inmóviles. Creo que



IMAGEN 2.  
EDUARDO MACHICADO  
SARAVIA EN UNA VISITA  
A LAS FLAVIADAS /  
FUENTE: FFMV

serían unas 40 personas, recostadas plácidamente en sus sillones, las piernas cruzadas como teniendo tiempo de sobra, los cigarrillos, algunas cabezas inclinadas sobre las manos, en fin, en todas partes una sensación de sosiego, de reposo y de recogimiento. Las puertas de la casa y del espíritu de Flavio están abiertas siempre para toda persona amante de lo bello (Everard Leroux, 1955).

La colección de discos de pasta y discos de vinilo que conforma la FFMV, aunque es la de mayor alcance y difusión por las sesiones sabatinas mensuales, es al mismo tiempo la que tiene menor intervención descriptiva y de catalogación. Su conservación ha estado reducida a ciertas condiciones ventajosas del clima seco y del mobiliario diseñado específicamente para su cuidado y uso.

La colección está formada por un acervo de música universal con títulos de discos en formatos de 78, 33 y 45 RPM y compuesto de manera general con 50% de música clásica, 30% de música moderna y 20% de música boliviana y latinoamericana. En los últimos años esta colección se ha alimentado por donaciones de músicos y artistas conservando entre sus ejemplares obras difíciles de conseguir.

Las Flaviadas buscan ampliar el horizonte cultural de nuestro medio, no hay en ellas ningún afán de disertaciones eruditas, sobre temas de estética o de historia musical profunda, sino exposiciones muy sencillas en lenguaje llano e ilustrados con ejemplos musicales de la más alta calidad.

Cada sesión es organizada por Eduardo Machicado Saravia (Imagen 2), el hijo menor de Flavio. En el contexto de la emergencia sanitaria ocasionada por la pandemia de covid-19, se logró difundir estas sesiones a través de una plataforma en línea. Actualmente, contamos con más de 100 programas disponibles para su escucha gratuita en el siguiente enlace: <https://www.mixcloud.com/LasFlaviadas/>

## ORGANIZACIÓN DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA Y DOCUMENTAL EN ATOM

Entre los años 2011 y 2012 gracias a una subvención concursable otorgada por el fondo PLALA (Program for Latin American Libraries and Archives), iniciativa de la Andrew W. Mellon Foundation y el David Rockefeller Center for Latin

IMAGEN 3.  
ARCHIVISTAS  
CATALOGANDO / FUENTE:  
FFMV



American Studies de la Universidad de Harvard, un equipo de tres archivistas empezó el reto de organizar el acervo documental y fotográfico (Imagen 3).

El inicio del proceso de catalogación apostó por ICA-AtoM ([www.ica-atom.org](http://www.ica-atom.org)) desarrollado por el Consejo Internacional de Archivos (ICA, por sus siglas en inglés). A partir del año 2021 conseguimos el traspaso y actualización del software migrando la base de datos a la aplicación AtoM (Access to Memory) estableciéndonos en la versión 2.7.3.

La organización del archivo hoy está compuesta por 15 fondos y colecciones. Las descripciones han seguido la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G) considerando 15 campos de 8 áreas, desarrollando descripciones detalladas por expediente.

Uno de los mayores impulsos alrededor de este acervo es promover una gestión que, además de priorizar el uso de estándares internacionales, ha consolidado puentes de difusión con la participación en exposiciones y talleres con diferentes aliados culturales. Estas actividades permiten acercarnos al archivo como un laboratorio de ideas y posibilidades para entender nuestra historia. El rescate de la memoria por parte del individuo, la familia o la institución, es un reforzador de identidad para el presente y futuro, tiene un valor testimonial y carga como un importante referente social (Imagen 4).

## COLECCIÓN EFÍMERA: FRAGMENTOS DE LA VIDA CULTURAL BOLIVIANA

La gran afición de Flavio Machicado Viscarra por la música, el arte y su inquietud por contar con información de primera mano, permitió conservar



IMAGEN 4.  
 ÁLBUM DE ELENA  
 MACHICADO VISCARRA,  
 1925 / FUENTE: FFMV

una colección efímera gráfica en 4 formatos: panfletos, invitaciones, afiches y catálogos de exposiciones y conciertos realizados en la ciudad de La Paz.

Esta colección permite conocer los eventos realizados en la ciudad a lo largo de más de un siglo, comenzando en 1930. Está compuesta por aproximadamente 500 piezas documentales que abarcan hasta la actualidad. Incluye principalmente programas y catálogos de instituciones de teatro y arte, como la Orquesta Sinfónica, el Conservatorio Nacional de Música, la Sociedad Coral Boliviana, el Ballet Oficial, la Academia Nacional de Bellas Artes, entre otras. De este modo, la colección narra las historias y trayectorias de artistas, bailarines y músicos que hoy han quedado en el olvido.

En un primer momento la colección fue organizada de manera cronológica, sin embargo, a partir de la experiencia de los usuarios, en los últimos años se decidió reorganizar su descripción general con un tratamiento temático que permitió ser más atractivo y fácil de ubicar. Una de las grandes apuestas de nuestro trabajo ha sido tener un diálogo constante con los investigadores que nos visitan, de esta manera nuestros resultados tienen mayor alcance.

En este sentido, en los últimos años se han llevado a cabo seis exposiciones fotográficas-documentales que han abordado diversas temáticas, las cuales reflejan el alcance de los fondos y colecciones que resguardamos:

- ▶ 2023 (La Paz). **Exposición Mirar para volar. Georg Stege.** Producida junto al Clúster EUNIC - Bolivia y la Fundación SOLYDEZ.
- ▶ 2017 (La Paz). **Exposición Sopocachi Memorias de un barrio singular 1900-1980.** Producida junto al Espacio Simón I. Patiño y Sopocachi.org.

- ▶ 2014 (Santiago de Chile). **Exposición fotográfica Viaje de los Andes al Amazonas.** Producida junto al Consulado General de Bolivia en Chile.
- ▶ 2013 (La Paz). **Exposición documental y fotográfica Pioneros en las rutas económicas a principios del siglo XX.** Producida junto al Espacio Simón I. Patiño.
- ▶ 2010 (La Paz). **Exposición documental Copacabana de los Incas.** Producida junto al Museo de Etnografía y Folcklore (MUSEF) y la Fundación del Banco Central.
- ▶ 2009 (La Paz). **Exposición La Paz: Momentos de Historia y Cultura.** Producida junto al Espacio Simón I. Patiño.

Estas experiencias han sido vitales para convertirnos en un referente interesante en Bolivia que recibe donaciones de colecciones que estaban en camino de desaparecer. Sin embargo, es importante reconocer que nada de esto se hubiera conseguido sin un equipo comprometido con la memoria a lo largo de los años.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cajias, L. (1994). *Don Flavio Machicado Viscarra (1898-1986)*. Ediciones Graficas "E.G."
- Castro, M. V., y Sik, M. E. (2017). II Jornadas/I Congreso Internacional «los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos». *Contemporánea*, 8, 209-212.
- Heredia Herrera, A. (2006). "El proceso de evaluación documental". En: *Archivos Privados. Análisis y Gestión*. Alfagrama Ediciones.
- Machicado Saravia, E. (2006). Conversaciones para una reflexión Histórica. *La Vida de Don Flavio Machicado Viscarra*. Arte Editores.
- Mastropierro, M. C. (2006). *Archivos privados: análisis y gestión*. Alfagrama Ediciones.

# Propuesta de metadatos para la gestión en base de datos de la obra fonográfica de Silvio Rodríguez en “Estudios Ojalá”

Lisett Barrios Díaz (Cuba)

Los Estudios *Ojalá* – Oficina de Silvio Rodríguez surgieron a partir de una idea del propio artista, financiada con los fondos recaudados durante su histórico

*[...] no solo refleja la trayectoria profesional del trovador, sino que también testimonia la esencia de una generación y el movimiento de la nueva canción cubana*

concierto en Chile en 1990. El proyecto se materializó primero con la creación de la Oficina en 1993 y, dos años después, con el montaje de los Estudios *Ojalá*. La fecha considerada fundacional fue el 25 de noviembre de 1995, con la visita de Fidel Castro, aunque para entonces ya llevaba algunos meses en funcionamiento con tecnología de punta.

En *Ojalá* se recopila y gestiona la obra de Silvio Rodríguez. Su fondo documental no solo refleja la trayectoria profesional del trovador, sino que también testimonia la esencia de una generación y el movimiento de la nueva canción cubana.

La implementación de una base de datos en cualquier entorno laboral permite concentrar la información de manera estandarizada y estructurada. Más que un simple repositorio, ofrece la ventaja de contar con un fondo documental organizado, accesible mediante un sistema que facilita la recuperación expedita de los datos. Además, elimina duplicidades en distintos tipos de registros, lo que reduce el espacio de almacenamiento y aumenta la productividad. Otra de sus principales ventajas es la seguridad y privacidad, garantizadas a través de la asignación de distintos niveles de acceso a la información.

La gestión de documentos electrónicos implica un cambio de paradigma significativo, que también impacta en el papel del profesional del archivo. En el caso de los archivos sonoros personales, el especialista no puede ignorar los distintos roles que el artista desempeña al generar contenido, especialmente cuando reúne múltiples facetas en su quehacer. Cada documento producido es un reflejo de sus actividades públicas, privadas, familiares y artísticas.



IMAGEN 1.  
OBRA DE SILVIO  
RODRÍGUEZ

Esto plantea la necesidad de discernir qué parte de la información generada por el artista constituye un documento musical y cuál no. Pero surge una pregunta clave: ¿cómo gestionar el acervo discográfico de Silvio Rodríguez mediante una base de datos que permita una administración histórica, documental y sonora de su obra fonográfica en los Estudios Ojalá?

La necesidad de crear una base de datos responde a la visión de la institución de gestionar y recuperar su obra de una forma emprendedora. Silvio Rodríguez es un artista mediático cuya influencia trasciende fronteras, dejando una profunda huella no solo en el imaginario de cubanos y latinoamericanos, sino también en personas de otros continentes. Individuos de diversas culturas, identidades y realidades admiran su trabajo, considerándolo un símbolo de emancipación. Su repertorio ha sido versionado en distintos idiomas y formatos musicales, y los elementos que componen su obra contribuyen a la identidad de sociedades y comunidades.

La obra de Silvio Rodríguez posee particularidades únicas (Imagen 1). Además de su carrera musical, es dibujante y ha incursionado en la fotografía, disciplinas que han influido directamente en su producción fonográfica. Se trata de un archivo personal, perteneciente a un artista en activo, con un vasto volumen de información de naturaleza diversa y en excelente estado de conservación.

La elección de los metadatos se fundamentó en la necesidad de recuperar la mayor cantidad de información sobre el producto discográfico y sus interacciones dentro y fuera de la entidad. Asimismo, se consideraron algunos requisitos de las plataformas digitales para la comercialización de la música.

Para el trabajo que ahora exponemos se tomó como referencia el CD *Silvio Rodríguez con Diákara* (Imagen 2), una obra con la particularidad de haber sido una grabación analógica rescatada tras un arduo proceso. Las cintas originales (Imagen 3) recorrieron tres estudios de grabación y atravesaron un periplo de treinta años debido a la falta de tecnología en el país para su decodificación. Además, dos de los temas del disco esperaron veinte años para recibir la voz del artista, y los sonidos originalmente creados con teclados fueron reemplazados por instrumentos en vivo, lo que, según el propio Silvio Rodríguez en la *Nota del disco*, contribuyó a humanizar el fonograma.

La propuesta se estructuró en dos grandes módulos: *Créditos* para los registros generales de un fonograma y *Créditos* para las particularidades de cada track. Aunque ambos funcionan de manera independiente, en conjunto ofrecen información esencial sobre la identidad del fonograma como testimonio musical.

Además, esta información podrá exportarse a un documento de Excel para análisis descriptivos o a un documento de Word, permitiendo generar un resumen en un acople<sup>1</sup> impreso.

Para la presentación de este trabajo, se excluirán, por razones obvias, cualquier código de acceso restringido, los elementos iconográficos asociados al fonograma prototipo (excepto la portada) y el campo de escucha, que será representado por un icono.



IMAGEN 2.  
CD SILVIO RODRÍGUEZ  
CON DIÁKARA, 2021



IMAGEN 3.  
GRABACIÓN  
ANALÓGICA, 1991

## PRIMER MÓDULO SUSCRIBE

Este módulo de *Créditos* se divide en cinco secciones: *Generales, Grabación, Arte final, Legales y Referencias*. Al seleccionar cada una, se mostrará una anotación con la descripción del contenido que debe incluir. Este mismo procedimiento se aplica a las secciones específicas, ya que cada subgrupo posee características particulares.

### a) GENERALES

Este apartado abarca campos que detallan las características generales de la mayoría de los fonogramas, las cuales, a

1. En este término se encierran diversos criterios de profesionales cubanos de la música, en este caso se referencia a Barrios Díaz, L. (2014). Panart y EGREM: hitos en la historia de la música cubana. Colegio San Gerónimo de la Habana, Departamento de musicología, La Habana, quien suscribe "hoja de papel o planilla que se anexa al documento (cinta, Cd, cassettes), que contiene información referente a su elaboración (temas, autores, intérpretes, año de grabación, grabador, mezclador, géneros, años, lugar, productor, etc)" (p. 5)

<b>1. Generales</b>	<b>Código de localización:</b>	Otros códigos / formatos
	COO 0029	CM 180 / CM 181 / CM 182 / CM 183 / CM 184
	<b>Artista / Grupo</b>	Imagen de la portada
2. Grabación	Silvio Rodríguez / Diákara	
	<b>Título del álbum</b>	
	Silvio Rodríguez con Diákara	
3. Arte Final	<b>Notas discográficas</b>	Acople - Metadata
	Este álbum fue grabado en 1991, en los estudios del sello PolyGram de la Av. Miguel Ángel de Quevedo –en Coyoacán–, México DF. Lo grabó el joven ingeniero Francisco Miranda, con la asistencia de Miguel Ángel Bárzagas, quien nos hacía el sonido en vivo...	 Word  Excel  imprimir  completo MP3
4. Legales	<b>Notas:</b>	
	Los tiempos registrados no aparecen en la impresión del disco. Colegiados con la ingeniera de grabación.  En DVD Recuerdo grato, aparecen capítulo 1, 2 y 3 sobre la gira y grabación que dio lugar a este disco.	
5. Referencias		

IMAGEN 4.  
GENERALES

de las distintas maneras en que suelen registrarse en los fonogramas.

Además, se incluirá la imagen de portada, estandarizada en calidad 300 x 300 dpi. Una vez fijada, esta aparecerá automáticamente cada vez que se haga referencia al fonograma, manteniendo la misma ruta a lo largo del registro de datos como un recurso visual para su identificación. En la actualidad, las imágenes se ajustan a las exigencias de la comercialización digital.

Asimismo, se incorporará un campo para notas discográficas y/o musicológicas, si las hubiera, y otro para notas adicionales, que permitirá complementar información no identificada previamente. Si el fonograma tuvo alguna notación asignada por otra institución, ésta quedará reflejada como parte de su trazabilidad.

IMAGEN 5.  
GRABACIÓN

1. Generales	<b>Código de localización</b>	Formato
	COO-0029	Grabación digital
	<b>Fecha de Grabación</b>	
2. Grabación	1991 / 2008 - 2021	Imagen de la portada
	<b>Estudio de grabación / Ingeniero Grabación / País - Ciudad / Fecha</b>	
	PolyGram / Francisco Miranda / Ciudad de México / 1991	
3. Arte Final	EGREM / Jerzy Belc / La Habana / 1993	
	Ojalá / Olimpia Calderón / La Habana / 2008-2021	
	<b>Estudio de mezcla / Ingeniero Mezcla / País - Ciudad / Fecha</b>	
4. Legales	Ojalá / Olimpia Calderón / Cuba / 2021	
	<b>Estudios de Masterización / Ingeniero Masterización / País / Fecha</b>	
	[MB Sound] / Miguel Ángel Bárzagas / La Habana / 2021	
5. Referencias	<b>Acompañamientos:</b>	
	Silvio Rodríguez: guitarra española / voces / arreglos	
	Oscarito Valdés (jr): Batería / arreglos / Director de Diákara	
	Diego Valdés: Bajo eléctrico / arreglos	
	Emilio Vega: Teclados / arreglos	
	Roberto Vizcaíno: Percusión	
	Ramón Valle: Piano	
	Ahmed Barroso: Guitarra eléctrica / acústica	
	Niurka González: Clarinetes en El Gúije	
	Alexander Abreu: Trompeta	
	Roberto García: Trompeta	
	Amaury Pérez: Trombón	
	José Luis Hernández: Saxo tenor	
	Jorge Rivero: Oboe en Variaciones sobre un viejo tema	
	<b>Participación especial de</b> Chucho Valdés: Piano y arreglo en Vengo lo Esperanza	
	<b>Tiempo total:</b> 00:48:53	

su vez, pueden volverse específicas para cada grabación (Imagen 4).

Incluye los siguientes elementos:

- ▶ Código del fonograma o grabación asignado por la disquera.
- ▶ Nombre del artista y/o grupo.
- ▶ Título del álbum.
- ▶ Fecha de lanzamiento, un dato clave en plataformas digitales y en certámenes internacionales, ya que puede determinar la elegibilidad para competir.

Los campos de fecha contarán con varias opciones dentro del sistema, en función

## B) GRABACIÓN

Este apartado se vincula con el código asignado en la sección *Generales* y amplía la información sobre el proceso de grabación (Imagen 5). Se incluyen la fecha y el formato en que fue registrado el fonograma (cintas magnetofónicas, DAT, grabación digital), así como el país o países y los estudios de grabación involucrados. Esto resulta especialmente relevante, ya que un álbum puede haber sido grabado en distintos momentos, lugares o incluso en varios países antes de su edición final.

Además, se documentan las distintas etapas del proceso de producción, desde la ejecución en el estudio hasta la edición, mezcla y masterización. También se registran los principales actores involucrados, como ingenieros y asistentes, junto con el equipo responsable de la producción general, ejecutiva y musical. Finalmente, se especifica la duración total del fonograma, expresada en horas, minutos y segundos.

IMAGEN 6.  
ARTE FINAL

1. Generales	<b>Código de localización</b>	<b>Otros códigos imagen:</b>
	CDO-0029	XXXXX XXXXX
2. Grabación	<b>Visualidad:</b>	<b>Imagen</b>
	<b>Nombre / Escoger realización</b>	
	Patricia Carrazana / Portada - Ilustración digital	
<b>3. Arte Final</b>	Mauricio Chávez / Diseño	
4. Legales		
5. Referencias		

### C) ARTE FINAL

Este apartado reúne toda la información relacionada con la presentación estética del producto. Se registrarán las menciones de responsabilidad, así como otros roles y obras de distinta naturaleza que formen parte del fonograma, tales como diseño gráfico, dibujos, fotografías, ilustraciones u otras expresiones artísticas vinculadas a su identidad visual. Cada obra contará con su respectiva imagen en formato 300 x 300 dpi y su código de localización dentro del fondo documental (Imagen6).

### D) LEGALES

Este apartado identifica y registra los elementos jurídicos relacionados con la protección, difusión, reproducción, uso de la imagen y promoción del fonograma (Imagen 7). Estos aspectos surgen de interacciones con entidades

IMAGEN 7.  
LEGALES

1. Generales	<b>Sello / Disquera</b>	
	Ojalá	
	<b>Copyright – P-Line</b>	
2. Grabación	Este fonograma es una obra protegida a favor de su productor Ojalá (P) Producciones 2021 -Copyright 2021	
	<b>Código EAN – UPC</b>	
	8500001263128	
3. Arte Final	<b>Entidad de gestión / código</b>	
	SGAE / XXXXXXXXXX	
	ACDAM / XXXXXXXXXX	
<b>4. Legales</b>		
5. Referencias		

oficiales, tanto dentro como fuera del país. Dado que muchos de estos elementos son añadidos por terceros y regulados a nivel internacional, su interpretación y aplicación pueden generar ciertos conflictos.

Se incluyen, además, datos como el sello discográfico o disquera, el código *EAN* o *UPC* (código de barras), que en Cuba es solicitado a la Cámara de Comercio junto con su fecha de inscripción, y la asociación con alguna editorial o entidad de gestión colectiva. Si se conoce el código de depósito legal, este deberá registrarse en el campo correspondiente.

En cuanto a los derechos de autor, se distingue entre:

- ▶ **Copyright (©):** representado por la letra *C* dentro de un círculo, se refiere al derecho de copia de la obra.
- ▶ **P-Line ( P ):** simbolizado por la letra *P* dentro de un círculo, indica la propiedad del máster, es decir, los derechos del productor fonográfico.

Un aspecto importante es que la industria musical está dominada por el modelo anglosajón, liderado por Estados Unidos e Inglaterra, donde el fonograma se considera una obra en sí misma. Por esta razón, en ocasiones aparecen los símbolos © y P junto al nombre de la discográfica. En cambio, en la industria continental europea y en otras regiones, el fonograma no se considera una obra en sí, sino un contenedor de obras individuales. Para evitar discrepancias, se ha decidido unificar este campo, reconociendo que el artista posee los derechos sobre su obra.

1. Generales	DVD 0001 <i>Recuerdo grato</i> , Estudios Ojalá, 2005
	"Silvio Rodríguez con Diákara": las maravillas vendrán algo lentas... Entrevista al cantautor a propósito del estreno del disco grabado originalmente en México hace 30 años. Rosa Marquetti, septiembre 9, 2021 <a href="https://oncubanews.com/cultura/musica/silvio-rodriguez-con-diakara-las-maravillas-vendran-algo-lentas/">https://oncubanews.com/cultura/musica/silvio-rodriguez-con-diakara-las-maravillas-vendran-algo-lentas/</a>
	Silvio Rodríguez con Diákara por Rafael G. Escalona, 15/12/2021 AMPM, descarga de música cubana <a href="https://magazineampm.com/cancion-a-cancion-silvio-rodriguez-con-diakara/">https://magazineampm.com/cancion-a-cancion-silvio-rodriguez-con-diakara/</a>
2. Grabación	
	Silvio Rodríguez con Diákara: el mejor plan posible. Julio Valdeon, 9 de septiembre de 2021 <a href="https://www.efeeme.com/silvio-rodriguez-con-diakara-el-mejor-plan-posible/">https://www.efeeme.com/silvio-rodriguez-con-diakara-el-mejor-plan-posible/</a>
	Rompiendo maldiciones. Silvio Rodríguez con Diákara es el nombre de la más reciente joya musical lanzada en su totalidad este viernes por el reconocido cantautor. Miguel Moret. <i>Tribuna de la Habana</i> , 3 octubre 2021 <a href="https://www.tribuna.cu/cultura/2021-10-03/rompiendo-maldiciones">https://www.tribuna.cu/cultura/2021-10-03/rompiendo-maldiciones</a>
3. Arte Final	
4. Legales	

## E) REFERENCIAS

Este apartado incluirá diversas fuentes de información que complementen y enriquezcan el contenido del fonograma (Imagen 8). Se recopilarán reflexiones de distinta naturaleza provenientes de los fondos de *Ojalá*, sitios web, publicaciones físicas y digitales, materiales audiovisuales, libros o fragmentos de estos.

Este mismo esquema se aplicará a las referencias específicas de cada *track*.

IMAGEN 8.  
REFERENCIAS

## SEGUNDO MÓDULO

La segunda sección de Créditos, destinada a las pistas, se enfoca en cada track individualmente y resume los elementos que lo describen (Imagen 9). Se registran los siguientes datos:

- ▶ **Número del track** y su **localización** dentro del fonograma, la grabación u otras fuentes, lo que permite al sistema identificar repeticiones, independientemente del formato.
- ▶ **Título original** y **título popular**, en caso de que tenga uno.
- ▶ **Tiempo de duración**, expresado en horas, minutos y segundos, siguiendo un estándar, ya que solo en contadas excepciones una pista supera una hora de duración.



IMAGEN 9.  
CAMPO DE TRACK

Para los audios digitales sin códigos de localización se reflejará la secuencia de búsqueda correspondiente.

Asimismo, en este apartado se acreditarán los elementos específicos del proceso de grabación de cada pieza, incluyendo las interpretaciones de solistas, coros e instrumentistas, así como las colaboraciones o participaciones especiales.

Otros elementos fundamentales para completar esta sección de los metadatos incluyen la autoría de la pieza: el **letrista**, responsable de la letra, y el **compositor**, creador de la música. Junto a estos datos, se dispondrá de un espacio para adjuntar la letra en un documento Word y la música en una partitura en formato PDF.

También se registrará el **año de composición** o la **década** en la que fue creada, así como el nombre del **copista**, la persona encargada de la transcripción. En el caso de partituras digitales, se especificarán las técnicas o programas utilizados, con la opción de descarga e impresión.

Se incluirá un campo para el **incipit** de la canción, lo que facilitará su búsqueda y consulta. Además, se incorporará una muestra de audio en MP3 de 30 segundos que permita identificar el tema.

En el caso de que el track sea inédito, el sistema restringirá automáticamente el acceso a ciertos usuarios cuando se indique esta condición. En estos casos, los campos correspondientes a la letra, la música o cualquier muestra de audio quedarán inhabilitados.

Esta sección también reflejará el **soporte de audio** utilizado, lo que permitirá conocer en cuántos y cuáles formatos se ha registrado una misma grabación.

Los **arreglos** serán especificados según su tipología: vocales o instrumentales. Además, se asignará el **género musical** correspondiente

y se detallará cualquier característica especial del proceso de **grabación, edición, mezcla, masterización o producción ejecutiva y musical.**

Se debe hacer una mención especial a los **datos identitarios de las grabaciones**, fundamentales en la era de la digitalización y el comercio digital. Entre ellos destacan el **código ISRC** (International Standard Recording Code) y el

**ISWC** (International Standard Musical Work Code), que funcionan como identificadores únicos para cada grabación y composición. Además, se incluirán otros códigos asignados por distintas entidades de gestión.

Como complemento, se añadirá un **campo de notas adicionales**, el cual se repite en diferentes secciones para ampliar la descripción cuando sea necesario (Imagen 10).

Finalmente, como se mencionó con anterioridad, se incorporarán **referencias** que enriquecerán el acervo informativo sobre la obra. Aunque pueda parecer reiterativo, no lo es,

ya que la obra del artista se reconoce a nivel internacional tanto por sus álbumes editados como por sus canciones individuales.

Los **datos obligatorios** se destacarán con un símbolo que será definido durante el desarrollo del sistema de trabajo. Asimismo, cualquier dato ingresado con errores será detectado automáticamente y quedará **pendiente de aprobación**, a la espera de validación por parte del especialista encargado de la gestión de la información.

1. Generales	DVD 0001 <i>Recuerdo grato</i> , Estudios Ojalá, 2005
	<p>“Silvio Rodríguez con Diákara”: las maravillas vendrán algo lentas... Entrevista al cantautor a propósito del estreno del disco grabado originalmente en México hace 30 años. Rosa Marquetti, septiembre 9, 2021  <a href="https://oncubanews.com/cultura/musica/silvio-rodriguez-con-diakara-las-maravillas-vendran-algo-lentas/">https://oncubanews.com/cultura/musica/silvio-rodriguez-con-diakara-las-maravillas-vendran-algo-lentas/</a></p> <p>Silvio Rodríguez con Diákara por Rafael G. Escalona, 15/12/2021 AMPM, descarga de música cubana  <a href="https://magazineampm.com/cancion-a-cancion-silvio-rodriguez-con-diakara/">https://magazineampm.com/cancion-a-cancion-silvio-rodriguez-con-diakara/</a></p>
2. Grabación	
	<p>Silvio Rodríguez con Diákara: el mejor plan posible. Julio Valdeon, 9 de septiembre de 2021  <a href="https://www.efeeme.com/silvio-rodriguez-con-diakara-el-mejor-plan-posible/">https://www.efeeme.com/silvio-rodriguez-con-diakara-el-mejor-plan-posible/</a></p> <p>Rompiendo maldiciones. Silvio Rodríguez con Diákara es el nombre de la más reciente joya musical lanzada en su totalidad este viernes por el reconocido cantautor. Miguel Moret. <i>Tribuna de la Habana</i>, 3 octubre 2021  <a href="https://www.tribuna.cu/cultura/2021-10-03/rompiendo-maldiciones">https://www.tribuna.cu/cultura/2021-10-03/rompiendo-maldiciones</a></p>
3. Arte Final	
4. Legales	

IMAGEN 10.  
CAMPO DE  
NOTAS ADICIONALES

# Capítulo 5

## **Archivos, militancias e incidencia social.**

Puesta en valor  
de la memoria  
sociopolítica

# Biblioteca y Centro de Documentación Feminaria. Historia de la conformación colaborativa y gestión de una biblioteca y archivo feministas

Diana Maffía y María Patricia Prada (Argentina)

## TIERRA VIOLETA

Tierra Violeta es un espacio de acción feminista y transfeminista que promueve la inclusión social e iniciativas que amplían derechos de mujeres

*[...] punto de referencia para la promoción de una cultura, el pensamiento y praxis feminista*

y diversidades sexuales y raciales a través de la construcción colectiva del conocimiento y la cultura. Desde su creación en el 2012, se ha convertido en un punto de referencia para la promoción de una cultura, el pensamiento y praxis feminista, la formación de liderazgos colectivos y el fortalecimiento de capacidades individuales e institucionales.

Tierra Violeta surge inicialmente como un área de extensión cultural de la Red Argentina de Género, Ciencia y Tecnología (RAGCyT), cobrando autonomía e identidad propia hasta alcanzar, diez años después, su personería jurídica en 2022.

Es parte de Tierra Violeta el Centro de Investigación y Formación “Elvira López”, el cual ofrece diversos programas de formación y capacitación para mujeres y grupos históricamente subalternizados. Además, promueve la divulgación y producción de conocimiento científico sobre temas de género y feminismo en América Latina. Asimismo, Tierra Violeta aloja a la Biblioteca y Centro de Documentación Feminaria, un consorcio de bibliotecas feministas.

## BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN FEMINARIA

Feminaria es una biblioteca y centro de documentación que alberga más de 25,000 libros y otros materiales en diferentes soportes. Nuestra colección se especializa en género, feminismo y diversidad e incluye documentos en distintos idiomas, literatura gris, archivos sonoros, fílmicos y hemerográficos. Parte de nuestro acervo cultural está constituido por materiales bibliográficos y de archivo poco comunes o únicos.

Su nombre hace referencia al título de *Feminaria*, una revista de teoría feminista publicada en Argentina entre 1988 y 2007. Este término alude a feminarios, es decir, a libros-cuadernos a partir de los cuáles aprenden y enseñan saberes femeninos “las guerrilleras”, protagonistas de la novela sobre la liberación de la mujer de la autora francesa Monique Wittig (1971), publicada en francés en 1969.

Feminaria abrió sus puertas el 8 de marzo de 2012 en San Telmo. El acervo documental de esta biblioteca se ha ido conformando a partir de los fondos de Lea Fletcher y Diana Maffía. En palabras de Diana Maffía se trata de un consorcio de bibliotecas, por cuanto es un conjunto de bibliotecas particulares que se encuentran en un mismo espacio físico para su gestión.

*El Centro de Documentación ofrece documentos de archivo raros, habitualmente no disponibles al público, provenientes de reuniones académicas, encuentros feministas y archivos particulares.*

El origen de cada uno de los documentos que forman Feminaria está sellado en sus portadas, de modo tal que las bibliotecas individuales que se van conformando pueden identificarse. Estas bibliotecas van incorporándose a partir de una red de lazos afectuosos de las y los donantes

con este espacio documental y con sus miembros.

Entre las bibliotecas que forman parte de este consorcio podemos destacar la Biblioteca Lea Fletcher, la Biblioteca Lili Sosa de Newton, la Biblioteca Católicas por el Derecho a Decidir, la Biblioteca Coca Trillini, la Biblioteca Eva Giberti, la Biblioteca Leonor Calvera y la Biblioteca Diana Maffía.

El Centro de Documentación ofrece documentos de archivo raros, habitualmente no disponibles al público, provenientes de reuniones académicas, encuentros feministas y archivos particulares. A través del siguiente enlace se puede acceder a su catálogo en línea: <https://violeta.puntobiblio.com/>

## **DESARROLLO DE LA COLECCIÓN**

El desarrollo de la colección de la biblioteca y del fondo del archivo refleja los “ardides” de sus fundadoras, quienes, con una intención indisciplinada, buscaron reunir inicialmente sus propias bibliotecas y, casi sin proponérselo, también sus archivos. Así, dieron forma a este archivo y biblioteca feminista (De Certeau, 1996).

Los recursos a los que apelaron para lograrlo son numerosos y diversos, de una “resistencia silenciosa y a veces desesperada” (Giard, 1995, p. 14) de quien se reconoce débil, construyendo “atajos” heterogéneos en diversas formas para perseguir intereses y astucias que posibilitaron la reunión y el sostenimiento de este acervo que, desde su origen, se propone

reunir documentos acerca de los feminismos, pero también de materiales *sobre, de y para* mujeres y la diversidad sexual, incorporando además documentación de otros grupos subalternizados como los afroargentinos.

Lo que comenzó como un conjunto de libros y revistas compartidos por las mencionadas referentes feministas argentinas fue creciendo hasta incluir otro tipo de materiales. Así, se conformó un archivo que alberga no solo publicaciones, sino también grabaciones sonoras y audiovisuales, fotografías, memorabilia y objetos conservados amorosamente por nuestras donantes. **Estos materiales resguardan la memoria de hechos relevantes que han sido invisibilizados por estar protagonizados, organizados y realizados por personas que no forman parte de la corriente principal de la historia.**

## **GESTIÓN DEL ARCHIVO:**

### **LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA, SONORA Y AUDIOVISUAL**

El archivo Feminaria guarda la memoria de feminismos, de movimientos de mujeres, de colectivos LGBTQ+ y de la diversidad cultural. Se trata de fondos de archivos provenientes de empresas, colectivos, instituciones y personas.

Como primer elemento de análisis de los fondos de este archivo, y como ya se mencionó, se trata de documentos que han sido soslayados por diversos factores, entre ellos su origen, temática y productores.

Estos fondos incluyen materiales que, en muchos casos, son considerados

*[...] se considera significativo, a priori, el ingreso al archivo de aquellos documentos cuya producción haya estado en manos de personas pertenecientes a comunidades históricamente discriminadas [...]*

efímeros, ya que fueron generados en el marco de actividades vinculadas a los derechos y la cultura de estas personas y organizaciones. Su localización y recopilación resultan especialmente difíciles, pues, a menudo, son las/los propios/as productores/as quienes los resguardan, lo que los hace altamente vulnerables.

Estos documentos corren grandes riesgos de dispersión y pérdida, sufren menoscabos por diferentes motivos, entre ellos: ocultamientos por temor a represalias, descartes voluntarios o involuntarios, extravíos en mudanzas, fallecimientos o cambios en las organizaciones.

El segundo elemento de análisis de esta documentación está vinculado con su trascendencia. En este sentido, se considera significativo, a priori, el ingreso al archivo de aquellos documentos cuya producción haya estado en manos de personas pertenecientes a comunidades históricamente discriminadas, según los criterios de nuestro centro de documentación.

Esta característica por sí sola les otorga un valor patrimonial único y justifica su especial protección, debido a su importancia para la investigación

y la historia (Vázquez Murillo, 2006), incluso más allá de cualquier otro valor documental que pudieran poseer y que la aplicación de técnicas

## *El desafío de trabajar con estos archivos especializados y diversos radica en la necesidad de visibilizar la heterogeneidad cultural de la ciudadanía*

archivísticas resolverá a posteriori.

El desafío de trabajar con estos archivos especializados y diversos radica en la necesidad de visibilizar la heterogeneidad cultural de la ciudadanía y la fragilidad en la conservación de la memoria de ciertos colectivos y personas.

Este contexto invita a abrir un camino de reflexión y a desarrollar nuevas prácticas, tanto en los postulados teóricos de la disciplina como en el ejercicio profesional. Se plantea, así, la necesidad de adoptar una perspectiva crítica e inclusiva que integre a todos los actores sociales, individuales e institucionales, sin omisiones ni invisibilizaciones.

La gestión de los fondos de nuestro archivo implica un esfuerzo considerable. Por ello, recurrimos con frecuencia a la financiación a través de proyectos específicos que nos permitan conservar adecuadamente los originales y, si es posible, digitalizarlos para ampliar su acceso y difusión.

Bajo este espíritu se han integrado los fondos documentales del archivo Feminaria. Su recopilación no solo tiene un valor patrimonial, sino que también contribuye a la construcción de identidades y subjetividades diversas dentro de nuestra sociedad, garantizando su accesibilidad al público. Conservarlos y organizarlos profesionalmente es una gran responsabilidad, ya que su adecuada difusión y uso comunitario permiten visibilizar e identificar eventos, actrices y actores que han sido omitidos por la corriente de investigación tradicional.

### **HACIENDO FOCO EN LOS MATERIALES**

#### ► **COLECCIÓN “FOTOS NARRADAS”**

Fechas extremas: 2002-2003

#### **Producción**

Defensoría Adjunta del Pueblo de la Ciudad Autónoma.

Esta documentación fue producida, entre 2002 y 2003, por Diana Maffía durante el último año de su gestión al frente del área de Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, así como por el activista Ángel Acosta Martínez, músico afro uruguayo radicado en la Argentina.

En 2020, luego de 24 años de procesos judiciales marcados por múltiples irregularidades, un fallo histórico de la Corte Interamericana de Derechos Humanos responsabilizó al Estado argentino por el homicidio

de Delfín Acosta, víctima de violencia institucional y perfilamiento racial por parte de la policía de la Ciudad de Buenos Aires.

En 1996, Delfín Acosta, de 32 años, fue detenido por la policía tras intervenir en la aprehensión arbitraria de otros dos hombres a la salida de un local bailable donde asistían -entre otros- miembros de la comunidad afro. Pocas horas después, murió en circunstancias sospechosas, sugiriendo que los golpes recibidos en la comisaría donde estuvo ilegalmente detenido fueron la causa de su fallecimiento.

### Historia archivística

La documentación que conforma esta colección fue producida y recopilada en el marco del proyecto "Fotos Narradas de Testimonios Africanas/os, Afroargentinas/os y Afrodescendientes". Desde la creación de Tierra Violeta, esta documentación fue integrada al acervo de la organización.

En el año 2023, a partir de un subsidio otorgado por la convocatoria Sonidos y Lenguas, del Ministerio de Cultura de la Nación, se realizó la identificación y descripción archivística y la digitalización de los documentos sonoros que componen la colección. Para ello, se llevó a cabo un proceso de asesoría y capacitación con la Radio La Tribu y el Archivo General de la Nación, quienes facilitaron instructivos y protocolos y asistieron en el proceso de creación de copias digitales.

### Alcance y contenido

Diana Maffía fue la responsable de recopilar y producir la documentación, mientras que Ángel Acosta Martínez estuvo a cargo de la recolección de los testimonios.

La colección reúne memorias y reflexiones sobre diversas dimensiones, como las trayectorias migrantes personales y familiares, las tradiciones y legados musicales como elementos identitarios, los relatos sobre la estigmatización y la violencia sufrida por la población africana, afroargentina y afrodescendiente, así como los procesos de organización y resistencia, entre otros aspectos.

El proyecto representa una de las primeras experiencias institucionales dedicadas a la recuperación y valorización de las memorias de los descendientes de diversas culturas y poblaciones africanas, así como de su contribución a la formación de la identidad nacional argentina.

De acuerdo con Ángel Acosta, "el término afrodescendiente, pretende representar a todas aquellas personas que son descendientes de africano/as tratados como esclavos fuera de África en el mundo y que no necesariamente tiene que ver con un color de piel". Es relevante mencionar que el proyecto buscó combatir la negación de esta población y visibilizar, a través de testimonios directos, la identidad de los descendientes de africanos/as en Argentina.

La colección está compuesta por 25 casetes que contienen las grabaciones de 14 entrevistas realizadas por Ángel Acosta a africanos, afroargentinos y afrodescendientes. En 2023, se digitalizaron estos documentos, que incluyen 14 archivos en formato Word con las transcripciones de las entrevistas, 5 documentos en formato Word y PowerPoint que recopilan ponencias, discursos y presentaciones del proyecto en diversas instancias y 1 carpeta que agrupa artículos periodísticos impresos en papel recolectados por los integrantes durante el desarrollo del proyecto.

Parte de la documentación original del proyecto no ha sido conservada. Por ejemplo, las imágenes fotográficas entregadas por los entrevistados no se integraron en la colección documental, ya que fueron devueltas a las personas entrevistadas.

\*Colección cerrada.

### Organización

La colección fue organizada por sus productores en dos agrupamientos de acuerdo con el tipo de documento: entrevistas y notas periodísticas. En 2023, respetando ese orden dispuesto originalmente, se crearon carpetas electrónicas homólogas para agrupar la documentación sonora digitalizada en el marco del proyecto presentado en la convocatoria Sonidos y Lenguas.

#### ► COLECCIÓN "12 MUJERES"

Fechas extremas: febrero - junio 1939

### Producción

Lola Pita Martínez, escritora y vicepresidenta del Club Argentino de Mujeres; quien además fue autora del argumento y guionista de la película argentina, en blanco y negro, *Doce mujeres*.

### Historia archivística

La documentación que reúne esta colección fue producida y recopilada en el marco de la filmación y distribución de la película *Doce mujeres*, dirigida por Luis José Moglia Barth, la cual se estrenó el 8 de marzo de 1939 y tuvo como protagonistas a Olinda Bozán, Paquito Busto y Delia Garcés. Es de destacar que, gracias a escritora Lily Sosa de Newton, el documento fílmico se encontró en buen estado de conservación. La documentación fue integrada al acervo cuando Sosa de Newton donó su fondo de biblioteca y archivo.

### Alcance y contenido

La documentación que reúne esta colección fue producida y recopilada durante la filmación y distribución de la película *Doce mujeres*. Lola Pita Martínez reunió en un álbum recortes de periódicos y fotografías originales que fueron tomadas, en el transcurso del rodaje y para fines de difusión de la obra, por

**Cabe destacar que es la primera película argentina que cuenta con una guionista y en donde la mayoría de intérpretes son mujeres.**

la distribuidora Argentina Sono Film. Cabe destacar que es la primera película argentina que cuenta con una guionista y en donde la mayoría de intérpretes son mujeres.

Esta colección está compuesta por 47 recortes de diarios -algunos de ellos con

fotografías-, 5 fotografías en blanco y negro, un folleto relativo a la película, así como una carta del jefe de publicidad de la distribuidora Argentina Sono Film.

\*Colección cerrada.

### Organización

La colección fue organizada por su productora en un álbum que resguarda toda la documentación que la integra.

### COLOFÓN

Somos un grupo de mujeres que, con gran energía, gestionamos este espacio cultural como una institución comprometida con la promoción de los derechos humanos, la igualdad de acceso y la producción de conocimientos y cultura para mujeres y diversidades. Nos dedicamos tanto a la preservación de saberes y vivencias como a la promoción de nuevas creaciones.

Dar a conocer parte de nuestro trabajo es esencial, no solo para visibilizar nuestros esfuerzos, sino también para difundir materiales valiosos que documentan aspectos de nuestra cultura e historia que no se encuentran en otros espacios de conservación documental.

### BIBLIOGRAFÍA

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana-ITESO.

Giard, L. (1995). Por qué el mañana ya se dispone a nacer. En M. De Certeau (Ed.), *La Toma de la Palabra y Otros Escritos Políticos* (pp. 4-9). Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Vázquez Murillo, M. (2006). *Cómo seleccionar documentos de archivo*. Alfagrama.

Wittig, M. (1971). *Las guerrilleras*. Seix Barral.

# Aquellos tiempos: el Instituto Mexicano de Cinematografía y los retos de la preservación audiovisual descentralizada

Tzutzumatzin Soto Cortés (México)

En los últimos quince años la preservación de materiales audiovisuales en México ha experimentado una diversificación significativa, provocada, en parte, por la digitalización de la producción y exhibición audiovisual, así como por la participación creciente de diversos y nuevos agentes en la investigación, catalogación, restauración y acceso a archivos cinematográficos.

Si bien en México la historia de la preservación estatal se materializó en las décadas de 1960 y 1970 con la creación de instituciones especializadas en el resguardo de la memoria cinematográfica considerada de interés nacional, tales como: la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1965, la Cineteca Nacional en 1974 y el Archivo Etnográfico Audiovisual en 1977, es reciente el crecimiento de iniciativas ciudadanas, así como los proyectos de organismos regionales y municipales que dedican sus esfuerzos a la preservación audiovisual. Iniciativas que abarcan desde la localización de copias de las producciones audiovisuales para la elaboración de filmografías, hasta la creación de archivos con el propósito de ponerlos a disposición de distintos públicos.

En el 2021 surgió el apoyo a la conformación y preservación de acervos cinematográficos como parte del Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE Acervos), promovido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), apoyo que en sus cuatro años de operación ha beneficiado a 51 proyectos de 13 estados de la República Mexicana.<sup>1</sup>

---

1. Resultados Focine 2021: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=d3debe4c-2c43-4db0-88ad-066f407f2c93>  
Resultados Focine 2022: [https://www.imcine.gob.mx/media/2022/4/apoyo\\_a\\_la\\_conformacion\\_y\\_preservacion\\_de\\_acervos\\_cinematograficos\\_2022.pdf](https://www.imcine.gob.mx/media/2022/4/apoyo_a_la_conformacion_y_preservacion_de_acervos_cinematograficos_2022.pdf)  
Resultados Focine 2023: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=d4e73332-e57b-4613-a987-98bfd07f686>  
Resultados Focine 2024: [https://www.imcine.gob.mx/media/2024/4/resultados\\_focine\\_2024\\_acervos.pdf](https://www.imcine.gob.mx/media/2024/4/resultados_focine_2024_acervos.pdf)

El IMCINE estableció como su objetivo principal con este apoyo:

Acrescentar el patrimonio audiovisual de México promoviendo este subsidio en todo el país, con el propósito de alentar la construcción y conservación de los acervos a través de la restauración, creación de catálogos, bases de datos, guías, entre otros, para la re-construcción y re-apropiación de nuestra identidad o historia visual [...] busca estimular a las personas y otros agentes comprometidos con la tarea de rescate de la memoria histórica audiovisual dispersa en todo el país (IMCINE, 2023, p. 2).

De esta declaración de principios, se desprende una posición respecto a incentivar la participación ciudadana en la construcción de memoria histórica a través de la preservación audiovisual, un esfuerzo por descentralizar la preservación

*[...] reflexionen sobre filosofías de preservación para participar activamente en la reconfiguración de la comunidad de preservación audiovisual.*

audiovisual y asegurar que no se limite a áreas metropolitanas o regiones específicas.

Además, se trata de una iniciativa cultural y educativa, donde la preservación audiovisual se vincula directamente con la narrativa histórica y cultural del país, y en donde no sólo se trata de conservar el material audiovisual

existente, sino también de sistematizarlo para facilitar su acceso y gestión.

La intención es movilizar a actores locales y especializados, y que, como veremos más adelante, a través de la colaboración con especialistas en preservación, aprendan técnicas, metodologías y reflexionen sobre filosofías de preservación para participar activamente en la reconfiguración de la comunidad de preservación audiovisual.

Con motivo de la convocatoria del Programa Ibero memoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual para participar en el encuentro virtual *El Legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Una perspectiva iberoamericana*, es que ocupo este contexto del ecosistema de preservación mexicano, actualmente en transformación, para reflexionar y evidenciar las preocupaciones sobre quiénes participan en la preservación audiovisual y, además, compartir cómo es que lo hacen. Esta reflexión también aborda si esto impacta en la visibilización del trabajo de las mujeres en los archivos, ya sea como archivistas, preservadoras o como creadoras de las obras que se preservan.

El análisis se presenta en dos partes: la primera, sobre la relación entre la participación de mujeres en la producción cinematográfica y la política de preservación de dichas obras. La segunda reflexión

se refiere a la importancia de crear espacios de discusión constante sobre las políticas de preservación con perspectiva de género.

I

Uno de los retos para analizar el papel de las mujeres en la preservación audiovisual es generar datos que contabilicen su presencia, además de ofrecer elementos diversos para su análisis. Por ejemplo, en el periodo de operación del apoyo FOCINE Acervos 2021-2024, de los 51 proyectos apoyados, 27 fueron presentados por mujeres y 24 por hombres, ya sea en su modalidad individual o como representantes de una institución. De ellos, 5 proyectos estuvieron relacionados con tareas de preservación de la obra de una realizadora; 16 se enfocaron en la un hombre; en 29 casos se trató de proyectos de autorías mixtas, es decir, de hombres y mujeres en el crédito de dirección.

Si bien, limitados, estos datos contrastan con el número de obras digitalizadas para su preservación y acceso por la Cineteca Nacional de México en el periodo 2010-2022. De 161 largometrajes sólo 3 tienen a una mujer como directora, incluyendo el mediometraje *No les pedimos un viaje a la luna* de Maricarmen de Lara (1985), mientras que si se incluyen las obras en las que una mujer figura como productora de la película, el número se amplía a 19 producciones, es decir, el 11.8% del total de las películas de largometraje digitalizadas.

**[...] se ha incrementado la presencia de mujeres en la producción de largometrajes, pasando de 8 obras dirigidas por mujeres en 2007 a 44 en el 2019.**

y fotografía, así como en otros puestos, por ejemplo, en la dirección de arte y la edición. Históricamente, esta desigualdad ha sido una característica de la producción nacional, sin embargo, también hay que reconocer que hace falta un cambio de perspectiva para investigar estos datos y hacer visible el papel de las mujeres en la creación de películas, no solamente largometrajes de ficción, sino en los diversos géneros y formatos de realización.

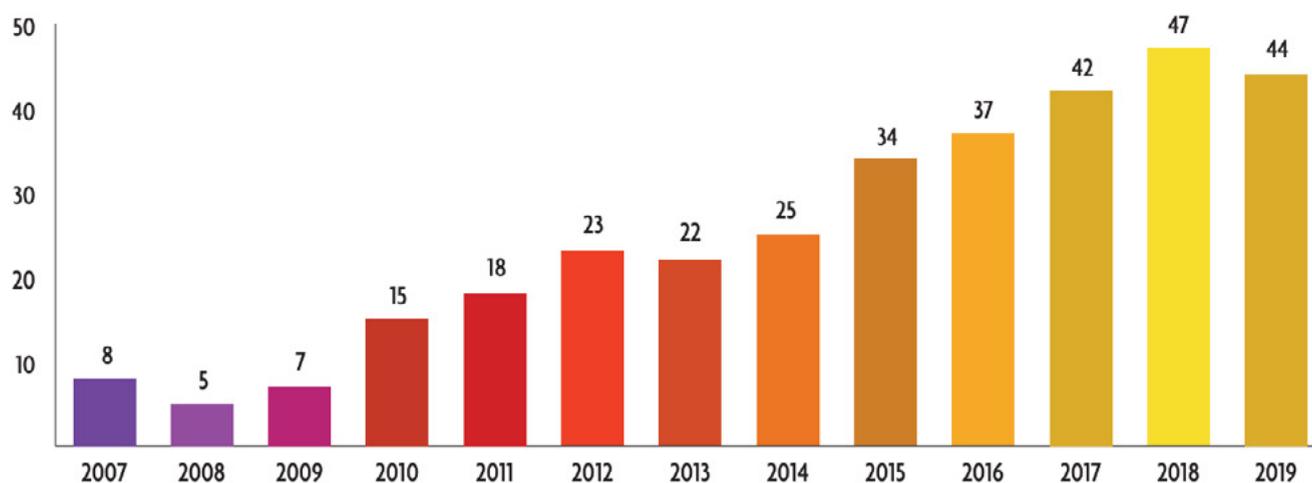
En la Gráfica 1 realizada por el IMCINE para el Anuario estadístico de cine mexicano 2019, se puede observar que se ha incrementado la presencia de mujeres en la producción de largometrajes, pasando de 8 obras dirigidas por mujeres en 2007 a 44 en el 2019. Esto significa el 20% de la producción de ese año, de un total de 216 largometrajes producidos.

El contexto inmediato para analizar estos datos es la desigualdad en la presencia de mujeres en la producción cinematográfica, situación que desde la política pública se ha buscado resarcir, privilegiando en los fondos la participación de mujeres en la dirección, producción

## GRÁFICA 1. LARGOMETRAJES

Fuente: Anuario Estadístico de cine mexicano 2019, IMCINE

Gráfica 14. Número de largometrajes dirigidos por mujeres en 2007-2019 / Graph 14. Number of Features Directed by Women in 2007-2019

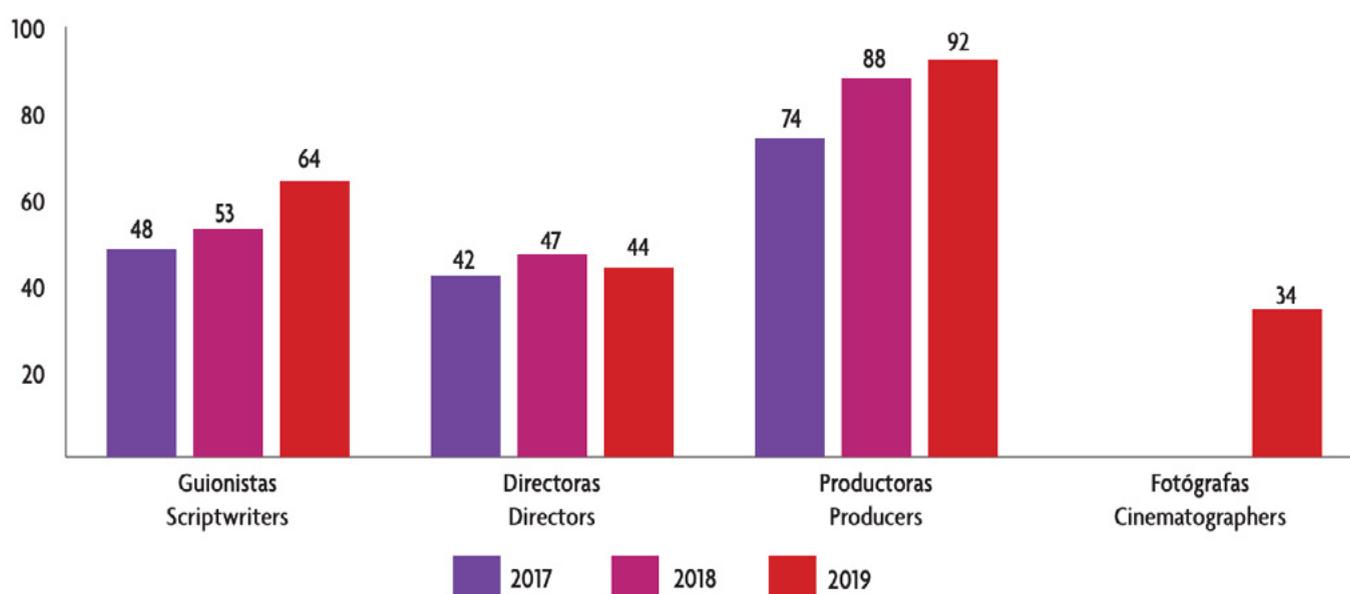


Para reforzar la reflexión sobre la necesidad de diversificar el tipo de datos que se generan respecto a la participación de las mujeres en la producción cinematográfica, en la Gráfica 2 observamos cómo la presencia de mujeres se evidencia si se consideran otros puestos como la producción, la fotografía y el guion.

## GRÁFICA 2. PRODUCCIÓN

Fuente: Anuario Estadístico de cine mexicano 2019, IMCINE

Gráfica 15. Mujeres en largometrajes mexicanos registrados en 2017-2019 / Graph 15. Women in Mexican Feature Films Registered in 2017-2019



Nota: el registro de mujeres fotógrafas inició en 2019, por lo que no se cuenta con información de años anteriores.  
 Note: Records on women cinematographers began in 2019, so there is no information for previous years.

Fuente: Imcine con datos de RTC, festivales cinematográficos, diversas fuentes periodísticas y datos propios.  
 Source: Imcine with data from RTC, film festivals, various journalistic media and internal data.

El análisis de la relación entre las obras realizadas por mujeres y su preservación, requiere una perspectiva histórica para la toma de decisiones de lo que se preserva y quién participa en las distintas actividades de la cadena documental: investigación, catalogación, restauración, digitalización y puesta en acceso.

Un ejemplo, es el trabajo que realiza el mismo IMCINE desde su área de promoción del cine mexicano<sup>2</sup>. Su trabajo ha contribuido en el reconocimiento de la importancia del extinto Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), así como en prestar atención a privilegiar en la selección de obras a digitalizar aquellas realizadas, producidas o protagonizadas por mujeres.

Como muchas sabemos, las tareas de preservación comienzan con una selección, así que incorporar una perspectiva de género impacta en qué se conoce primero y por qué.<sup>3</sup> De esta iniciativa es que podemos destacar los cortometrajes: *Tres mujeres tres* (Margarita Suzán, 1975) y *Viaje de gallo* (Laura Pesce, 1986).

## II

En 2023, el simposio académico que acompañó el Congreso anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), organizado por la Filmoteca de la UNAM, se centró en la temática *Mujeres, cine y archivo fílmico*. Este encuentro promovió una reflexión sobre cómo el cine y los archivos del siglo XXI pueden fomentar la equidad de género, celebrando el legado de las mujeres en la historia del archivo fílmico. A través de casos de estudio, investigaciones y mesas de discusión, se destacó el importante trabajo de las mujeres en diversas áreas de preservación, al tiempo que se identificaron perspectivas que aún necesitan incorporarse, como la selección de obras realizadas por mujeres y el reconocimiento de los derechos laborales de las archivistas. Esto subraya que la presencia de las mujeres en los archivos es un reflejo de las sociedades de las que forman parte.<sup>4</sup>

Ese simposio, al igual que el encuentro virtual que nos convoca aquí, resalta la importancia de sostener espacios de discusión con una perspectiva de género, no como eventos aislados, sino como parte de un diálogo continuo que atraviesa nuestras prácticas diarias. En este sentido, el IMCINE ha facilitado espacios de reflexión, tales como PreservaLAB y Preserva:

---

2. Con Lola González-Díaz, en la dirección del área y Mezli Silva, como coordinadora del acervo del propio Instituto.

3. Algunas de las obras digitalizadas y/o restauradas del Centro de Producción de Cortometrajes se pueden consultar en la plataforma del IMCINE: [nuestrocine.mx](http://nuestrocine.mx)

4. El registro audiovisual de las mesas de discusión del simposio se encuentran en el micrositio: <https://www.fiafnet.org/pages/Events/2023-Mexico-Symposium.html>. Consultado el 15 de julio de 2024.

Diálogo sobre acervos audiovisuales<sup>5</sup>, que no sólo reconocen la perspectiva de las mujeres en los archivos, sino que también diversifican el diálogo al incitar la reflexión sobre las memorias de pueblos indígenas y acervos en formatos videográficos y digitales, y la documentación relacionada a ellos como parte del patrimonio audiovisual al que se debe prestar atención.

En este contexto, es crucial reconfigurar la narrativa en los equipos liderados por mujeres o que incorporan una perspectiva de género,

*[...] enfatiza que estas tareas no son exclusivas de un género y que, al reconocer la participación de las mujeres en la preservación, podemos encontrar nuestro propio lenguaje para contar cómo hemos desarrollado esta práctica y compartirla con otras.*

documentando nuestra propia historia y reconociendo el impacto de esta perspectiva en la preservación del patrimonio audiovisual.

Hace unos años, escuché a la archivista ghanesa Judith Opoku-Boateng<sup>6</sup> describir el trabajo de preservación de archivos como un modelo de cuidados, comparable al cuidado de un bebé.

Aunque esta analogía se asocia el rol que tradicionalmente ha definido a las mujeres como cuidadoras, Judith subraya que podemos utilizar estos conceptos para resignificar el papel del cuidado, valorándolo como forma de hacer entender nuestra práctica a la sociedad. Además, enfatiza que estas tareas no son exclusivas de un género y que, al reconocer la participación de las mujeres en la preservación, podemos encontrar nuestro propio lenguaje para contar cómo hemos desarrollado esta práctica y compartirla con otras.

Finalmente, si consideramos el papel formativo de las mujeres en la preservación, es evidente que muchas han adquirido sus habilidades a través de la práctica y la formación en campo. Proyectos apoyados por el fondo FOCINE Acervos, como los que han presentado en este encuentro virtual: Emily Icedo, el proyecto Memorias del Mar y del Desierto de

5. He participado en la conceptualización y ejecución de estos espacios junto con Mónica Luna, directora de Vinculación Regional y Comunitaria; Lucia Antares, subdirectora de Vinculación Regional, y principalmente con Alejandra Velázquez, jefa de Departamento de acervos regionales y circuitos comunitarios. Esto con la intención de encaminar una preocupación sobre cómo el lenguaje de la preservación audiovisual puede y debe ser reapropiado por las comunidades que no han sido suficiente participes, hasta ahora, de los debates sobre la conservación de los soportes y las narrativas sobre el trabajo de los archivistas sobre los acervos que son de su interés.

6. Judith Opoku-Boateng, 'Applying the "Baby Nursing Model" in under-Resourced Audiovisual Archives in Africa: The J. H. Kwabena Nketia Archive at the University of Ghana', in *Unlocking Sound and Image Heritage: Selected Readings from the 2015 SOIMA Conference (SOIMA 2015: Unlocking Sound and Image Heritage, Brussels, Belgium: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, 2017)*, <https://doi.org/10.18146/soima2015.4.18>

Sonora y María Eugenia Hernández Morales del Fondo fílmico de la Biblioteca de Genaro V. Vazquez de Oaxaca, ejemplifican cómo nuevas voces están participando en la conceptualización de nuestro quehacer.

Sin embargo, aún es necesario generar más información y análisis de datos, especialmente en la implementación de una perspectiva de género en la catalogación y en la documentación de las reflexiones de las y los beneficiarios del fondo aquí analizado, para asegurar mejores prácticas tanto en proyectos independientes como en instituciones gubernamentales. Así, podremos crear un discurso que no sólo celebre el legado de las mujeres, sino que también inspire y guíe futuras prácticas en el campo de la preservación.

## BIBLIOGRAFÍA

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*. <https://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Anuario-2019.pdf>

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2023). *Anexo 2. Bases de Participación*. <https://www.imcine.gob.mx/media/2022/12/ACERVOS/ANEXO%20%20-Bases-de-participaci%C3%B3n.pdf>

# El espacio-tiempo detenido: cárceles federales, puesta en valor y acceso al archivo histórico del Servicio Penitenciario Argentino

Victoria Irene y Mora De Vincentis (Argentina)

## LA INSTITUCIÓN

En el año 2020, en pleno desarrollo de la pandemia, ingresamos al Museo Penitenciario Argentino Antonio Ballvé, en el barrio porteño de San Telmo, con la intención de trabajar con el archivo fotográfico de la institución penitenciaria argentina.

El Museo Penitenciario Argentino (MPA) cuenta con un valor edilicio y patrimonial muy grande, ya que su creación data de la época de la orden jesuita, a principios del siglo XVIII, pero además tiene la particularidad de haber sido la primera cárcel de mujeres del país.

Llamado Asilo Correccional de Mujeres y gestionado por la Orden religiosa francesa del Buen Pastor, la primera cárcel de mujeres de Argentina funcionó en ese edificio entre 1890 y 1974. En sus instalaciones estuvieron detenidas cerca de 53,000 mujeres. Luego de casi 85 años de dirigencia, la Orden del Buen Pastor abandonó el Correccional y el [Servicio Penitenciario Federal](#) se hizo cargo de su gestión, trasladando a las mujeres al actual Instituto Correccional de Mujeres (Unidad 3) en la localidad de Ezeiza. A partir de ese momento comenzó a funcionar en el edificio la [Academia Superior de Estudios Penitenciarios](#).

IMAGEN 1.  
SILLA DE UNO DE  
LOS DIRECTORES  
PENITENCIARIOS, JUNTO  
A LIBROS DE INGRESO DE  
PRISIONEROS.  
SALA "USHUAIA".



El 4 de diciembre de 1980 se inauguró, en la planta baja del edificio, el Museo Penitenciario Argentino Antonio Ballvé, exhibiendo en sus salas el patrimonio histórico del Servicio Penitenciario Federal, con objetos emblemáticos como el traje a rayas portado por los reclusos, los grilletes, parte del mobiliario de la Penitenciaría Nacional, elementos de trabajo de los y las detenidas,



IMAGEN 2.  
PEQUEÑA ESCULTURA  
REPRESENTATIVA DEL  
PROTOTIPO DEL GUARDIA  
PENITENCIARIO, CON  
UNIFORME DE LOS AÑOS 80

objetos pertenecientes a sus funcionarios y un gran volumen de documentación de archivo (Imagen 1 y 2).

Cuando ingresamos al Museo (Imagen 3) entendimos que se trataba de un museo y un archivo y que ambos se habían gestionado hasta el momento como una sola cosa: el pasado. Un pasado inerte y mudo que daba la sensación de estar ahí porque no se sabía bien en dónde más ubicarlo. De a poco, y a medida que nos lo fueron permitiendo, nos encontramos con documentación que databa de la época colonial hasta documentación fotográfica y audiovisual desde fines del siglo XIX hasta 1970 aproximadamente.

En el año 2020 el Servicio Penitenciario Argentino, dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, fue intervenido. En este contexto, el Dr. Oscar González se hizo cargo de la dirección del museo e inició el *Programa de Recuperación* para identificar, clasificar y conservar los documentos que permiten conocer e investigar sobre la memoria institucional y las diferentes fuentes y perspectivas históricas en materia penitenciaria y criminológica.

Fue gracias a su apoyo e impulso que pudimos acceder de manera más directa al enorme acervo histórico de la institución penitenciaria. De este modo nos dimos cuenta de que, por una parte, era una tarea que no íbamos a poder desarrollar solas y, por otra, necesitamos además abordarla desde un marco archivístico.

Desarrollamos así un proyecto archivístico integral, basado en el trabajo colaborativo con otras instituciones, como el Archivo General de la Nación, el Archivo de la Memoria, la Universidad Nacional de San Martín, entre otras.

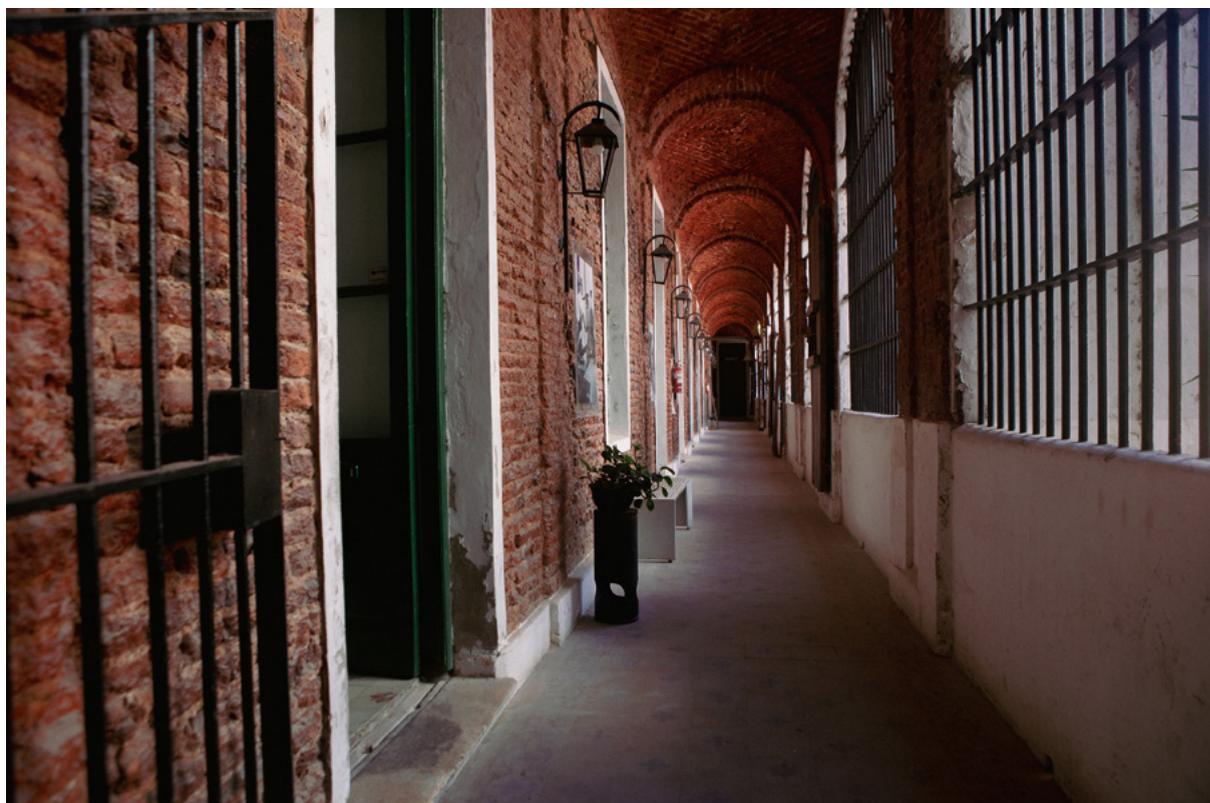


IMAGEN 3.  
PASILLO INTERNO HACIA  
EL INGRESO DE LAS  
SALAS DE EXHIBICIÓN,  
REMODELADO CON  
LADRILLO Y BARROTES  
EN TIEMPOS DE CÁRCEL  
PARA MUJERES.

IMAGEN 4.  
TRATAMIENTO  
ARCHIVÍSTICO SOBRE  
EJEMPLARES DE LA  
REVISTA PENAL Y  
PENITENCIARIA.



Gracias a un convenio con la Universidad de San Martín, varias de las trabajadoras del museo pudimos formarnos en archivística. El *Programa de Recuperación* tuvo entonces como objetivo brindar acceso a la documentación

*[...] para facilitar el desarrollo de nuevas perspectivas sobre la historia de la institución penitenciaria y de las cárceles federales [...]*

y a la información sobre sus contextos de producción, para facilitar el desarrollo de nuevas perspectivas sobre la historia de la institución penitenciaria y de las cárceles federales, asegurando así la preservación del material para las generaciones futuras.

Desde el año 2021 las tareas del archivo y museo fueron asistidas por un Consejo Asesor Honorario, además de interdisciplinario, comprendido por distintos referentes académicos que brindaron asistencia y conocimiento sobre sus campos de investigación.

Asimismo, el proyecto comprendió tanto el acondicionamiento de salas y guardas específicas del material documental para su conservación, como la implementación de un sistema informático específico para su descripción. El trabajo archivístico y museográfico se basó en la plena utilización de estándares internacionales de gestión documental y en la adecuación del sistema de preservación, restauración y guarda (Imagen 4).

## ¿QUÉ COMPRENDE EL ARCHIVO HISTÓRICO Y POR QUÉ ES IMPORTANTE GARANTIZAR SU ACCESIBILIDAD?

Una de las tareas más desafiantes de la labor archivística fue el relevamiento y clasificación de todo el material acumulado en el edificio.

Nuestra tarea comenzó en el archivo fotográfico que está comprendido en su mayoría por aproximadamente 1,600 placas de vidrio generadas entre los

IMAGEN 5.  
FOTOGRAFÍA EN  
PLACA DE VIDRIO,  
CORRESPONDIENTE AL  
PERÍODO PERONISTA  
EN LA PENITENCIARIA  
NACIONAL (1947), CON  
LOS DETENIDOS EN LA  
BIBLIOTECA CARCELARIA.



años 1947 y 1963 (Imagen 5), registrando distintas actividades de las unidades penales argentinas. Se trata de imágenes que denotan cierto orgullo modernista sobre la reforma penal penitenciaria dirigida por el gobierno peronista.

Otra de las grandes series documentales está conformada por los legajos criminológicos, aproximadamente 38,000 unidades, desde principios del siglo XX hasta el año 1970. En ellos se puede ver cómo fue cambiando a lo largo de la historia la figura criminal, sobre todo en los perfiles femeninos. Algunos de los legajos presentan fotografías de frente y perfil de lxs detenidxs, elaboradas por el Instituto de Clasificación e inscriptas en la práctica de la fotografía antropométrica (Imagen 6).

Durante los dos o tres años que estuvimos trabajando en el archivo del Museo Penitenciario se pudo avanzar en el acondicionamiento de salas, el muestreo de los legajos criminológicos, los cambios de guarda del archivo fotográfico, su relevamiento, reportes de las condiciones de conservación de los documentos, así como en el plan de descripción y digitalización.

En el año 2024, con el cambio de gobierno en Argentina, el Servicio Penitenciario Federal vuelve a la órbita del Ministerio de Seguridad de la

Nación y el Dr. Oscar González deja el cargo. Actualmente las tareas archivísticas continúan en manos de las personas empleadas por el Museo.

El acervo documental y fotográfico del Servicio Penitenciario Argentino es de un valor incalculable para la investigación y la reflexión sobre la historia de las cárceles en el territorio argentino. Su tratamiento

IMAGEN 6.  
MUESTRA DE LOS ELEMENTOS  
CONSTITUTIVOS DE LOS  
DOCUMENTOS DE LA SERIE  
HISTORIAS CRIMINOLÓGICAS:  
DATOS PERSONALES,  
HUELLAS Y FOTOGRAFÍAS DEL  
PERFIL DE LOS DETENIDOS.





archivístico y su accesibilidad para la totalidad de la ciudadanía garantizarían la triple función social de los archivos: fuentes para la historia, garante de la memoria y el ejercicio de derechos.

Dentro de lo que parece un conjunto de documentos y fotografías antiguas, sin más valor que el histórico, existe información que, si se clasifica de

IMAGEN 7.  
FOTOGRAFÍA DEL AULA  
EDUCATIVA PARA LOS  
INTERNOS, EN EL PENAL  
DE USHUAIA (1922).  
PARTE DEL ACERVO  
FOTOGRAFICO DEL  
MUSEO PENITENCIARIO.

manera archivística, puede reconstruir las lógicas institucionales del sistema penitenciario desde sus inicios y, de esta manera, convertirse en fuente de investigación no sólo académica sino ciudadana (Imagen 7). Sin duda, garantizar su acceso permite preservar los derechos y la memoria. Por nuestra parte creemos en la memoria, no como monumento del pasado, sino como registro de alteridades y subjetividades que se inscriben en esos documentos y que hoy pueden ser visibilizadas y repensadas desde nuevas reflexiones teóricas.

Asimismo, sostenemos que la democratización de los archivos de las instituciones públicas es todavía una tarea pendiente y que el acceso a la información pública es un derecho humano fundamental. Es por esto que, en el tiempo que duró nuestra labor, nos comprometimos a respetar la integridad, el orden original y el contexto de producción de la documentación para así en un futuro garantizar el acceso de la ciudadanía como derecho fundamental y como requisito de un Estado democrático (Imagen 8).

Les invitamos a que visiten el sitio web del Museo Penitenciario:

<https://www.museopenitenciarioab.ar/>



**Nota:** En el siguiente enlace pueden acceder a otras imágenes que fueron compartidas durante la presentación de nuestra charla, que amplían el universo y los sentidos del trabajo archivístico sobre los fondos preservados:

<https://shorturl.at/EAufp>

IMAGEN 8.  
VISTA FRONTAL DESDE EL SEGUNDO  
PISO DEL ACTUAL MPA. SE OBSERVAN  
LA CAPILLA, LOS PASILLOS Y EL PATIO  
DE LA ANTIGUA CASA DE EJERCICIOS  
ESPIRITUALES JESUÍTICA, HOY EN  
PROCESO DE RESTAURACIÓN.

# Documentación Ecuatoriana de Rescate (DER): un recurso para preservar la historia del cine ecuatoriano, desde el enfoque de la mujer en los años 80

Natasha Sanmartín Monteros (Ecuador)

## LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CUSTODIO DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO EN EL ECUADOR

En Ecuador, la recuperación del patrimonio audiovisual comenzó en 1981 con la iniciativa de crear la Cinemateca Nacional del Ecuador, surgida a partir de los primeros clubes de cine.

Su institucionalización se llevó a cabo en 1982 dentro de la Casa de la

*Su enfoque priorizaba la preservación y difusión del patrimonio cinematográfico, así como la promoción de la cultura audiovisual y el acceso a la memoria audiovisual del país.*

Cultura Ecuatoriana, con sede en Quito, bajo la dirección del poeta y cineasta Ulises Estrella. Su enfoque priorizaba la preservación y difusión del patrimonio cinematográfico, así como la promoción de la cultura audiovisual y el acceso a la memoria audiovisual del país.

El 3 de julio de 1989, se emitió el Acuerdo Ministerial M.3765 del Ministerio de Educación del Ecuador declarando "(...) bien perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado a la Imagen en Movimiento que posea un valor educativo, artístico, cultural, científico e histórico que tenga por lo menos 10 años desde su realización".

Ese mismo año, el Instituto de Patrimonio Cultural (INPC) emitió el Acuerdo No. 040-DNPC-89, delegando a la Cinemateca Nacional del Ecuador la responsabilidad de la custodia, investigación y preservación de las imágenes en movimiento. Con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), se inició en ese año un proyecto de rescate y salvaguardia de las imágenes en movimiento nacionales en Ecuador. Este proyecto se implementó mediante la dotación de infraestructura técnica y material destinada a rescatar y preservar los materiales audiovisuales en el país. [1]

Desde entonces, la Cinemateca Nacional del Ecuador ha configurado la interrelación entre tres componentes principales: los acervos (fondos, colecciones y obras audiovisuales), el espacio físico y los agentes (personas involucradas); definiendo así el tipo de archivo, sus usos y sus objetivos finales.

*Desde entonces, la Cinemateca Nacional del Ecuador ha sido responsable de custodiar alrededor de 24,000 títulos nacionales e internacionales en diversos formatos fílmicos*

Estas acciones quedan documentadas por la gestión administrativa, investigaciones y proyectos que han permitido, con limitaciones, mantenerse a lo largo del tiempo como el único custodio de la memoria audiovisual del país.

Desde entonces, la Cinemateca Nacional del Ecuador ha sido responsable de custodiar alrededor de 24,000 títulos nacionales e internacionales en diversos formatos fílmicos, como 8 mm, S8 mm, 9.5 mm, 16 mm y 35 mm; así como en formatos de vídeo como Betamax, VHS, U-Matic, V8, DVD, Blu-ray, HDV y DVCAM [2]. Además, también se encarga de la custodia de 22 metros lineales de guiones, fotografías y 928 carteles, junto con una biblioteca especializada que alberga libros y catálogos de cine.

Para el año 2023, la Cinemateca continúa con su labor de preservar películas, organizar proyecciones, exhibiciones y eventos relacionados con el cine, además ofrece una variedad de recursos educativos para los diversos públicos, siendo la única institución del país en realizar estas labores.

Sin embargo, enfrenta desafíos en la conservación y unificación de los acervos, así como en los modos de acceso a ellos. También surgen interrogantes sobre los criterios de selección y resguardo de lo que se considera digno de ser documentado, lo que, en última instancia, define qué se convierte en historia y qué en memoria.

## HUELLAS Y ARCHIVO

En el año 1984, la Cinemateca Nacional del Ecuador contrataría a Wilma Granda Noboa [3], una estudiante graduada de la Escuela de Sociología de la Universidad Central del Ecuador. Esta Escuela tiene su origen en los años sesenta en la Facultad de Jurisprudencia, de la Universidad Central del Ecuador, y se ve influenciada por el pensamiento crítico del marxismo y del latinoamericanismo. Entre sus profesores tendría a importantes pensadores ecuatorianos como Agustín Cueva o Alejandro Moreano.

En los años ochenta el ámbito político ecuatoriano se caracterizaba por las movilizaciones de organizaciones de trabajadores y campesinos que mantenían una estrecha relación con la escuela de Sociología. Por contextos como estos la producción de conocimiento no está aislada del mundo social en el que se habita.

Wilma comenzó a concebir e idear la necesidad de documentar películas ecuatorianas que carecían de respaldo audiovisual. A esos documentos que se ubicaban, fotocopiaban, escribían y salvaban, se les denominó Documentación Ecuatoriana de Rescate (DER) [4].

Nelly Richard hace una reflexión acerca de lo que es una huella en la memoria y la define como la inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención perceptiva e imaginaria que le da perdurabilidad al recuerdo, un papel en cualquier tipo de soporte.

Aplicado a ese contexto, estas películas dependían únicamente de testimonios para demostrar su existencia y lo que hizo Granda fue documentarlas con recortes de prensa, entrevistas, fotografías y carteles, es decir, trazó una huella.

Tal es el caso de las primeras películas ecuatorianas de ficción, realizadas por el guayaquileño Augusto San Miguel y la Ecuador Film Co., filmadas entre 1924 y 1925. Entre ellas se encuentran *El tesoro de Atahualpa* y *Se necesita una guagua*, entre otras. Hasta la fecha, todas estas películas permanecen desaparecidas [5], y la única evidencia de su existencia son las publicaciones en los periódicos de la época.

El cineasta guayaquileño, Augusto San Miguel, se convirtió en objeto de estudio de Granda durante más de veinte años [6]. A lo largo de su investigación, Wilma desarrolló un vínculo afectivo con el archivo que estaba construyendo. Su trabajo le permitió analizar las tensiones institucionales y explorar las expectativas y límites de la cinematografía mediante fuentes de investigación previamente no identificadas, como suplementos y revistas culturales relacionadas con el cine, además de testimonios de actores y espectadores involucrados en la época. [7]

**se procedió a registrar, ordenar y sistematizar el patrimonio, logrando así la creación de un catálogo fílmico**

En 1987 se publicó *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador (1849-1986)*, un trabajo de investigación realizado por Teresa Vásquez, Wilma Granda y Mercedes Serrano. Esta obra registra nombres, títulos y fechas de la producción cinematográfica en el país y marca el inicio de la recuperación física de películas. Hasta ese momento, se habían rescatado 95 películas, 114 títulos en video y 156 carpetas de películas y videos pendientes de recuperación.

En esta primera etapa, la labor se centró en la recopilación de documentos relacionados con el cine ecuatoriano, latinoamericano y mundial. Posteriormente, al disponer de copias de cine nacional, se procedió a registrar, ordenar y sistematizar el patrimonio, logrando así la creación de un catálogo fílmico. Durante esos años, ingresaron

numerosas copias en video, tanto de filmes cuyo soporte original se había perdido como de obras producidas directamente en este formato.

Las directrices aplicadas en estos trabajos fueron las emitidas por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), las cuales sirvieron de base para la sistematización y el uso del sistema MicroSIS en las décadas de 1980 y 1990.

Estos rastros de la memoria permitieron la conformación de carpetas que resguardaban recortes de periódicos, copias y registros, organizados según distintas temáticas, como directores, proyecciones en salas de cine, carteleras y festivales, entre otras.

Sin embargo, este trabajo de organización quedó inconcluso y fue retomado en 2023 por iniciativa de la Dirección de ese momento.

## CORPUS DOCUMENTAL

Los llamados Documentos Ecuatorianos de Rescate (DER) son el resultado de una investigación y acopio de información especializada en el cine ecuatoriano. Los DER están almacenados en 74 unidades de almacenamiento en formato T15, de las cuales 17 unidades se procesaron en los años noventa tomando como base el enfoque de la biblioteconomía. Su catalogación correspondería a 400 carpetas que contienen reproducciones o recortes de prensa y están organizadas en orden alfabético.

En 2023 (Tabla 1), me enfrenté a uno de los principios más tradicionales de la archivística: “el respeto por una supuesta estructura orgánica del archivo”. La identificación y conservación del orden original de los registros es un pilar fundamental en el tratamiento de los archivos, una teoría establecida en el siglo XIX a partir de los discursos positivistas de la historiografía occidental. Al encontrarme en este dilema técnico, comencé a cuestionar la existencia anárquica de los registros históricos en la organización de los fondos documentales. Esto implica evitar la posibilidad de inscripciones sociales producidas sin un organismo definido, es decir, sin derivar de una estructura orgánica, como lo plantea la archivística tradicional. En este sentido, coincido con Andrés Maximiliano Tello en su concepto de anarchivismo, entendido como un des-ordenamiento de un sistema desclasificadorio.

Al organizar, clasificar y eliminar elementos metálicos, así como al cambiar sobres e identificar la información para la elaboración de los instrumentos archivísticos —con el fin de determinar el fondo, sección, subsección, series y subseries—, pude constatar que los DER evidenciaban una propuesta constructivista, en la que se articulaban relatos para documentar la historia del cine ecuatoriano. Esto se refleja, por ejemplo, en la serie documental del

Centro de Investigación del Cine, una organización propuesta por su archiva.

Como anarco/archiva, comprendo que la documentalidad de los archivos no solo guarda y transmite el recuerdo de un hecho histórico, sino que también acumula pruebas e indicios que permiten comprobar su veracidad. En este caso, se trata de evidenciar la existencia de películas y develar los acontecimientos “tal cual como han ocurrido”.

La controversia en torno a esta condición se manifiesta, como señala Walter Benjamin, en el ordenamiento y la restauración de los sucesos históricos (o de los registros transformados en su fuente), donde se perfila la voluntad de

*se buscó rescatar aquella dimensión inmaterial que da significado a los documentos, más allá de su materialidad física o de lo evidente.*

postular una “imagen ‘eterna’”. Esta premisa constituiría la estructura de acopio que dio inicio a esta organización.

Seguendo el principio archivístico del respeto al orden original, la metodología para el procesamiento de este archivo inconcluso implicó una investigación sobre el contexto de la producción documental y sobre quién fue su archiva. De este modo, se buscó rescatar aquella dimensión inmaterial que da significado a los documentos, más allá de su materialidad física o de lo evidente. Recuperar la memoria de esta organización, clasificación e investigación, así como la necesidad de conocer la historia del cine ecuatoriano desde la mirada de una mujer, se convirtió en el objetivo del trabajo archivístico: traer al presente la discusión sobre la importancia de aproximarse a los archivos desde los afectos, los compromisos y su legado.

Donna Haraway señala que “los ojos han sido utilizados para significar una perversa capacidad refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia relacionada con el capitalismo y la supremacía masculina para distanciar al sujeto”. En este sentido, rescatar esa mirada y lectura en la producción y organización de este corpus documental subraya su relevancia y propósito en el presente. Intervenir el archivo desde los afectos es un acto que, como archiva y ciudadana, me permite reclamar el sentido del pasado y visibilizar el trabajo realizado por mujeres, acentuando nuevamente su visión e intención en el presente.

Tabla 1. Información procesada en los años 2023 y 2024

CINEMATECA NACIONAL ULISES ESTRELLA			
DOCUMENTOS ECUATORIANOS DE RESCATE			
Fondo documental	Sección	Serie documental	Subserie documental
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Administrativo	
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Centro de investigación y documentación del cine ecuatoriano	Ecuatorianos
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Documentos hemerográficos	Historia del Cine
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Directores	Ecuatorianos
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Directores	Extranjeros
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Embajadas	Australia Alemania Argentina
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Material para difusión de programación de cine	Embajadas
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Documentos hemerográficos	Historia del Cine
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Documentos hemerográficos	Censura
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Documentos hemerográficos	Cartelera de cine
Cinemateca Nacional Ulises Estrella	Documentos Ecuatorianos de Rescate	Documentos hemerográficos	Salas de cine

Fuente: Inventario Documentos Ecuatorianos de Rescate, Cinemateca Nacional del Ecuador, 2024.

## CUERPO DE LA MEMORIA PÚBLICA

Un archivo representa un conjunto de fondos documentales, colecciones y obras audiovisuales almacenados en un espacio físico. Estos acervos son gestionados por diversos actores, quienes los producen, clasifican y resguardan para garantizar su existencia y consulta pública.

Los archivos tienen una naturaleza ambigua en términos de tiempo y forma, oscilando entre el pasado y el presente, la lejanía y la cercanía, la desaparición y la reaparición, así como entre lo original y la copia. Esta ambigüedad pone en evidencia las huellas del pasado, capturando tanto lo perdido como lo recuperado.

Como objeto de difusión y reconciliación con la memoria, la documentalidad del archivo posee el poder de reconstruir, organizar y clasificar físicamente los soportes, a través de su inventario. Este proceso funciona como un puente

entre quienes producen y conservan la documentación. En este contexto, la clasificación actual de los DER ha permitido organizarlos e inventariarlos sin despojarlos de su esencia—su archiva—y propiciar un intercambio generacional.

En la década de los ochenta, la Cinemateca Nacional del Ecuador se consolidó como un proyecto de gran relevancia cultural y educativa, concebido para preservar y difundir el patrimonio cinematográfico nacional, facilitando el acceso a la memoria audiovisual del país. A lo largo de su historia documentada, ha mantenido una constante interacción entre sus colecciones, el espacio físico que las alberga y los diversos actores involucrados en su gestión y conservación. Esta relación define el carácter del archivo, sus usos y sus objetivos.

Normar los cuerpos es una acción política que los configura, determinando cómo se reproducen y estableciendo discursos que los ficcionalizan hasta permitirles afirmar “yo”[8]. Estar fuera de la norma se convierte en un acto de cuestionamiento frente a las políticas archivísticas institucionales, las cuales determinan qué se selecciona, utiliza, descarta o borra mediante mecanismos de conservación y acceso. Asimismo, estas políticas regulan la sobreprotección de aquello que se considera digno de ser recordado o historiado.

Estos desafíos implican decisiones críticas sobre qué materiales se preservan y cómo se hacen accesibles al público, influyendo directamente en la construcción de la memoria colectiva. En este sentido, la gestión de la información y de los archivos siempre estará atravesada por una dimensión política.

Identifico al archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador como un archivo comunitario, formado por fondos, colecciones y obras audiovisuales de todas, todxs y todos que se construye con la participación de diversos actores con el objetivo común de preservar nuestra memoria colectiva. Como conclusión, quiero citar a Paul B. Preciado: “Nuestro cuerpo es un espacio de transformación social y política. Un espacio de lucha”.

[1] Las acciones emprendidas se dieron en cumplimiento de la Resolución sobre las recomendaciones para la salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento, emitida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) el 27 de octubre de 1980.

[2] Cinemateca Nacional del Ecuador. (2023). Informe de gestión [Publicación en redes sociales]. Instagram. <https://www.instagram.com/cinematecaecuador/p/C2s3iGFrhj7/>

[3] Socióloga con maestría en Estudios de la Cultura por la UASB (2007). Entre 2012 y 2017 se desempeñó como directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Desde 1984 hasta 2012 fue investigadora en la Cinemateca Nacional del Ecuador, siendo responsable de la creación del Archivo Fílmico y Documental. Ha sido delegada al Directorio del Consejo Nacional de Cine del Ecuador y secretaria de la Memoria del Mundo de la Unesco, Comité Ecuador. Además, ha colaborado en publicaciones nacionales y extranjeras sobre cine y música en Ecuador. Fue invitada a la 13ª versión del Festival de Cine Restaurado de Valparaíso, Chile, dedicada al pionero chileno Alberto Santana.

- [4] Este trabajo de identificación, búsqueda y clasificación lo realizaba un equipo interdisciplinario de técnicos que trabajaban en la Cinemateca Nacional del Ecuador.
- [5] Cinemateca Nacional CCE. (s.f.). \*Primera ficción ecuatoriana 1924 – 1929\*. Recuperado de <https://cinematecanacionalcce.com/proyectos/evelina/>
- [6] Wilma publicó el libro titulado: "La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924-1925". Los Años del Aire, editado por CCE en Quito en 2007, el cual fue galardonado con el Premio Isabel Tobar Guarderas de Investigación en Ciencias Sociales, otorgado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en el mismo año.
- [7] Granda Noboa, W. (2006). \*La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925\* (Tesis de grado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- [8] Preciado, P. B. (2020, 27 de marzo). Aprendiendo del virus. El País. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952\\_026489.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html)

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2007). *Tesis sobre la historia*. En H. Grattan (Ed.), *Illuminations* (pp. 253-264). Editorial Taurus.
- Cinemateca Nacional CCE. (s.f.). *Primera ficción ecuatoriana 1924 – 1929*. <https://cinematecanacionalcce.com/proyectos/evelina/>
- Granda Noboa, W. (2006). *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925* (Tesis de grado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Granda Noboa, W. (2024, 14 de febrero). Entrevista personal. Entrevistada por Natasha Sanmartín.
- Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, ciborg y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Editorial XYZ.
- Polo, R. (2019). *Proyecto FCSH-UCE: Informe técnico académico. Secc.2 estudios de pertinencia. Fundamentación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas*. Universidad Central del Ecuador.
- Preciado, P. B. (2020, 27 de marzo). Aprendiendo del virus. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952\\_026489.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html)
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba- Argentina.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas de archivo*. Buenos Aires y Madrid.

# Películas institucionales en el cine silente argentino, entre el registro documental y la ficción: experiencia de trabajo con “En pos de la tierra” (A. Defranza/Federación Agraria Argentina, 1922)

Sofía Elizalde (Argentina) y Ekaterina Prudkin (Argentina)

En 1922, para celebrar el décimo aniversario de su fundación, la Federación Agraria Argentina (F.A.A.), una agrupación de agricultores surgida en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, estrenó el largometraje *En pos de la tierra. Episodio de la vida de un campesino*. Esta película se convirtió en una de las precursoras en abordar temas de índole política y social en el cine silente argentino y, además, es uno de los escasos títulos que podemos afirmar se ha preservado al menos una copia en su soporte y formato original.

El 25 de junio de 1912 ocurrió un hecho histórico conocido como *Grito de Alcorta*, que consistió en una huelga por tiempo indeterminado protagonizada por campesinos que se identificaban como pequeños y medianos arrendatarios. Con

epicentro en la localidad santafesina del mismo nombre, la protesta sacudió todo el sur de la provincia, extendiéndose también por el resto de la región pampeana. Un mes y medio después, el 15 de agosto, con la aprobación de sus estatutos definitivos, quedó constituida la F.A.A. Fue la primera organización creada para representar a ese sector y defender sus intereses.

Desde sus inicios, mantuvo una estrecha relación con el Partido Socialista, ya que muchos de sus dirigentes adherían a esta doctrina. El primer presidente de la Federación Agraria fue Antonio Noguera y su gestión fue, aunque muy breve, sin duda también muy intensa. En esos meses, se creó el *Boletín Oficial*, de



IMAGEN 1.  
PORTADA DEL  
PERIÓDICO LA TIERRA

publicación semanal (Imagen 1), que posteriormente se convertiría en el periódico *La Tierra*. Más tarde, asumiría la presidencia el Dr. Francisco Netri, uno de los principales defensores de la huelga campesina de junio de 1912, que se mantuvo en el cargo hasta su trágica muerte ocurrida en octubre de 1916. A raíz de este hecho, la F.A.A. convocó rápidamente a un congreso extraordinario donde sería elegido el piemontés Esteban Piacenza como nuevo presidente de la institución.

Si bien la película que nos ocupa en este encuentro tiene un innegable carácter de propaganda institucional por haber sido producida por encargo de la misma organización, durante décadas fue considerada solamente como una obra de carácter documental. En realidad, su construcción es mucho más compleja. El argumento de *En pos de la tierra* gira en torno a una historia de ficción, la de José Sereno, un italiano que deja su patria y su familia para emigrar a la Argentina en busca de mejores oportunidades laborales en ese país.

La película nos muestra que luego de desembarcar en el puerto de la ciudad de Buenos Aires, al protagonista le cuesta mucho conseguir un empleo: lo contratan para distintos trabajos temporarios, desde el tendido de las vías del tren hasta una fábrica de ladrillos, pero en todos ellos con lo que cobra

apenas le alcanza para sobrevivir. Ante la ardua realidad que padece en la ciudad, decide partir a buscar trabajo al campo. Es allí donde comienza trabajando como peón y, con el tiempo, logra arrendar su parcela de tierra y generar un crecimiento económico notable.

Es tan importante su progreso que lo lleva a replantearse la idea inicial de generar riqueza en América para luego regresar con su familia a Europa y, en cambio, abraza definitivamente el proyecto de convertirse en un agricultor más de la pampa argentina, donde todos disfrutan de abundantes



IMAGEN 2.  
JOSÉ Y SU FAMILIA  
SE INSTALAN EN LA  
NUEVA CHACRA

cosechas. Entonces, reúne el dinero suficiente para enviar a su esposa María, quien junto a sus dos pequeños hijos viajan de Italia a Argentina y se establecen de manera definitiva en el país (Imagen 2).

Sin embargo, no todo será tan fácil. Una vez que José logra convertirse en arrendatario, es decir, alquilar un campo para trabajar en él, deberá enfrentar a los temibles intermediarios -que hacen negocio para ellos mismos y para los poderosos latifundistas, los verdaderos



IMAGEN 3. ▲  
DISPUTA ENTRE JOSÉ Y  
LOS INTERMEDIARIOS



IMAGEN 4. ►  
ESTEBAN PIACENZA,  
PRESIDENTE DE LA  
F.A.A., HABLA A UN  
GRUPO DE CAMPESINOS

propietarios de la tierra- y a los rameros -dueños de almacenes de ramos generales donde el campesino está obligado a vender su cosecha- que lo despojan de la mayor parte de su producción de manera cruel.

José advierte que no es el único afectado por esta situación en la que abundan las estafas (la quiebra del ramero “Barriales y Pantanos” -inspirada en un hecho real-), los desalojos y las traiciones (la del arrendatario Agapito Mandolini). Al darse cuenta de que estas injusticias afectan a la mayoría del campesinado, no demora en comprender que la solución al conflicto debe ser colectiva y decide recurrir a una organización de formación reciente, la Federación Agraria

Argentina, cuya misión es luchar por los derechos del trabajador de la tierra.

Una vez allí es recibido por su presidente, Esteban Piacenza (que aparece en la película actuando de sí mismo), quien le manifiesta la necesidad de dirigirse

*[...] los personajes de la ficción empiezan a coexistir con los personajes reales, volviendo difusos también los límites entre un registro y otro.*

a la totalidad del campesinado que se encuentra sufriendo estos atropellos para que despierten a la realidad y se sumen a las filas de la F.A.A. (Imagen 3).

Luego, veremos cómo José, Piacenza y Guillermo Castellarín (otro miembro de la comisión directiva) se dirigen a una multitud de humildes trabajadores de la tierra, llevando el mensaje de lucha de la naciente organización (Imagen 4). En este punto de la historia, los personajes de la ficción empiezan a coexistir con los personajes reales, volviendo difusos también los límites entre un registro y otro.

El registro documental puro se manifiesta en el acto seis de la película. Esto no es casualidad, ya que se trata de un metraje que corresponde a un film anterior producido también por la Federación Agraria, en el que vemos una movilización de mil quinientos campesinos que llegan en tren a la ciudad de Buenos Aires para exigir la aprobación de la Ley de Arrendamiento Rural en el Senado de la Nación.



IMAGEN 5.  
REGISTRO DOCUMENTAL  
DE LA MANIFESTACIÓN  
DE 1921

Este registro corresponde a un hecho real ocurrido en agosto de 1921, incluido en el largometraje por razones que detallaremos más adelante (Imagen 5).

El registro ficcional retorna a la película en las escenas posteriores. Una de ellas es la de la caravana de campesinos que atraviesa los campos en busca del “traidor” Agapito Mandolini, señalado por no adherirse a la huelga y traicionar a los compañeros. Al encontrarse el grupo con

dos policías de campaña, los invitan a beber una copa hasta que uno de los agentes se emborracha y tiene que ser cargado por los mismos trabajadores que fue a reprimir. Esta escena podría perfectamente ser parte de una comedia slapstick.

Finalmente, encontramos un último registro documental que muestra el funcionamiento de las oficinas de la F.A.A. y las instalaciones de la imprenta de su órgano oficial, que es el periódico *La Tierra*.

Como parte de la investigación técnica e histórica que realizamos para este proyecto, recurrimos a distintas fuentes documentales que brindaron hallazgos novedosos acerca de este film estrenado cien años atrás. Uno de ellos se relaciona con una característica que *En pos de la tierra* comparte con

**Encontrar esta referencia fue fundamental para derribar el mito de que el largometraje había sido realizado por la productora del italiano Federico Valle**

otras películas de carácter institucional del período: la omisión en los créditos de toda participación ajena a la misma organización que la produjo. Descubrimos, por ejemplo, quiénes fueron los responsables de la dirección artística de la película: la Compañía Cinematográfica Far-

Film, fundada unos meses antes por Antonio Defranza (que había debutado como director en 1921 con la película *Pugilismo a conciencia*) y el actor George Bernier.

Encontrar esta referencia fue fundamental para derribar el mito de que el largometraje había sido realizado por la productora del italiano Federico Valle, radicada en Buenos Aires. Creemos que esta confusión surge porque un año antes, en agosto de 1921, se filmó el primer registro cinematográfico que se conoce de la Federación Agraria Argentina: la llegada a Buenos Aires de un tren especial proveniente de Rosario con mil quinientos campesinos del interior del país y su movilización por la ciudad capital. Esa película titulada *La gran manifestación agraria* tiene una duración aproximada de diez minutos y puede ser atribuida a la empresa de Valle.

IMAGEN 6.  
CARTEL CON EL  
TÍTULO DE LA  
PELÍCULA



Comprobamos que se incorporó como sexto acto al largometraje *En pos de la tierra* debido al gran éxito que tuvo en sus numerosas exhibiciones a lo largo de la pampa húmeda. Finalmente, pudimos determinar también que el rodaje de la película comenzó en diciembre de 1921 en la ciudad de Casilda, provincia de Santa Fe (Imagen 6).

En enero de 2020 localizamos en una colección privada de la ciudad de Rosario, una copia en 35 mm en soporte de nitrato de celulosa. La misma constaba de siete actos y, en principio, se hallaba en buen estado de conservación. En una primera inspección física del material, corroboramos que la copia coincidía con la versión del film difundida al público en los últimos años. Sin embargo, hubo una particularidad que llamó mucho nuestra atención: sólo el acto seis –que se corresponde con *La gran manifestación agraria*– se encontraba en un estado de deterioro muy avanzado. Según las distintas fases de descomposición del nitrato de celulosa que describe Alfonso del Amo García en *Clasificar para preservar* (Cineteca Nacional, 2006) el diagnóstico correspondía a la Fase 5 (considerada como fase final).

Ante este difícil panorama y en un contexto tan complicado como fue el de la pandemia por covid-19, priorizamos la necesidad urgente de actuar para preservar la integridad de la copia. **Diseñamos un proyecto con el fin de obtener los fondos necesarios para llevar adelante las etapas de inspección, restauración física, limpieza y posterior digitalización de todo el material fílmico.** A finales de ese año, este fue seleccionado en la convocatoria

2020 de Mecenazgo Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y finalmente se puso en marcha hacia finales de 2021. La digitalización de la copia en 35 mm se realizó en Leche Lab (Buenos Aires) un año después.

*Para su estreno en ese país, el compositor y pianista mexicano José María Serralde Ruiz, compuso una partitura original [...]*

En 2023 obtuvimos dos apoyos económicos adicionales que colaboraron en la conclusión del proyecto: el primero, del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe, y el segundo del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Hacia fines de

2023, la nueva versión de *En pos de la tierra* se estrenó por primera vez en Puebla, en el 8º Festival Internacional de Cine Silente de México. Para su estreno en ese país, el compositor y pianista mexicano José María Serralde Ruiz, compuso una partitura original en el marco de su beca del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales, Creadores Escénicos con Trayectoria 2020-2023 del Gobierno de México. Además, fue emitida en el programa “Filmoteca, temas de cine” en la Televisión Pública Argentina, lo que motivó la creación de una nueva composición que estuvo a cargo del músico rosarino Fernando Kabusacki, con la que también se estrenó dentro del ciclo programado por Fernando Martín Peña en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en marzo de 2024.

En paralelo al trabajo que describimos anteriormente, continuamos la búsqueda de apoyos económicos que permitan realizar una copia adicional en un soporte de preservación, tarea extremadamente complicada ya que no contamos con laboratorios fotoquímicos en Argentina. Con esta nueva digitalización de *En pos de la tierra*, esta vez en calidad 4k, esperamos poder brindar tanto al público que ya conoce el film como al que no lo vio en sus versiones anteriores, una experiencia que, respetando las características originales de la película, pueda acrecentar el interés por este tipo de films pioneros y generar nuevas líneas de investigación que enriquezcan los estudios sobre cine argentino del período silente.

# Capítulo 6

## **Mujeres en acción.**

Visiones  
etnográficas y  
comunitarias para  
la preservación  
de la memoria

# Yuruparí (in)visible: ejercicios de memoria política, colectiva, material y encarnada

Laura Alhach (Colombia)

Buenas tardes, mi nombre es Laura Alhach y primero que todo quiero agradecer al Programa Ibermemoria por extender esta invitación a reflexionar en torno a las prácticas y estrategias de preservación y acceso en la región iberoamericana con una perspectiva de género. Es un placer estar aquí hoy con ustedes y un honor compartir un espacio con otras profesionales tan inspiradoras como las que ha habido en las diferentes mesas.

El proyecto del que les hablaré es *Yuruparí visible* o *Yuruparí (in) visible*. Su origen se remonta a 2019, cuando tuve acceso a los archivos de la colección Yuruparí en Colombia. Gracias a mi paso por la especialización en Archivos Fílmicos en Elías Querejeta Zine Eskola, las diversas posibilidades del proyecto comenzaron a materializarse con mayor claridad y fuerza.

En esta presentación abordaré tres temáticas principales:

- ▶ Historia y contexto de la serie *Yuruparí*.
- ▶ El enfoque de género de manera transversal en la investigación.
- ▶ Las estrategias de acceso y la reutilización de materiales: catalogación colectiva y obras derivadas.

## **YURUPARÍ Y SUS MÚLTIPLES MATICES**

*Yuruparí: arte tradicional popular* (1983-1987), fue una serie documental para televisión comisionada por la Compañía de Informaciones Audiovisuales (1976-2004) y la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE (1978-1993) con el objetivo de difundir la cultura popular de las distintas regiones de Colombia (León Frías, 2013). Retrató por gran parte del país y de una manera pedagógica la riqueza de las festividades, ritos, tradiciones populares, así como la vida cotidiana y artesanal de poblaciones campesinas, afro e indígenas. Éstas eran poblaciones que igualmente vivían dentro de las secuelas de un conflicto armado latente.

La propuesta fue un éxito, alcanzó el mayor rating de televisión de la época y marcó la historia audiovisual en Colombia con enfoque desde la antropología visual y el cine etnográfico, albergando en sus imágenes registros de memoria de colectividades y conocimientos compartidos, lo cual no era usual en su momento. Esto, sumado a su metodología cercana y personal con las poblaciones durante los procesos de investigación y rodaje. Como indicó Suárez (2015):

La directora [principal, Gloria Triana,] empleó técnicas tradicionales del documental, como la entrevista y la observación participante, y generalmente no tenía un guion escrito. Una vez hecha la filmación y escogido el material, la directora se reunía con el editor y el director de fotografía y establecían una secuencia y una historia visual. Luego redactaba los textos, que surgían de lo observado, de los testimonios, de las imágenes y también de los documentos resultantes de la investigación realizada sobre cada tema. Triana buscaba un lenguaje llano, simple y directo, en el que subrayaba la relación entre individuos y comunidades con su entorno y no se quedaba sólo en el registro de paisaje.

Sin embargo, *Yuruparí* fue producida en una época en la que otras obras cinematográficas, como el cine de Marta Rodríguez, eran más explícitas en su lucha y expresión política (Imagen 1). Además, al tener que adaptarse a un lenguaje



televisivo con una estética específica, la serie generó tanto seguidores como detractores. Fue criticada con pocos matices, principalmente por académicos y cineastas, debido a su enfoque en lo que se denominaba 'folclor'. En su tercer año, en 1987, fue cancelada.

De manera subyacente, su vinculación con la estrategia discursiva del gobierno durante el proceso de paz con el grupo guerrillero M-19 a mediados de los años 80 resulta clave para comprender los matices del contexto político en el que se produjo la serie

y las razones de su censura. A medida que su contenido adquiría un tono político menos sutil, llegó a plantear la narración del asesinato, a manos del Estado, de un ex-líder guerrillero de las insurgencias de los años 50.

IMAGEN 1.  
MUJER DE ESPALDAS. "SAN  
PACHO, UN SANTO BLANCO  
PARA UN PUEBLO NEGRO",  
(GLORIA TRIANA, 1983).

No obstante, el retrato de *Yuruparí* como un país pluriétnico y multicultural se convirtió en la antesala del proceso constituyente de 1991 y de la entrada de Colombia al Movimiento de Países No Alineados (NOAL).

*Son testigos de las huellas de los procesos históricos de las poblaciones en medio del conflicto armado, del narcotráfico y del asesinato de líderes y lideresas comunitarias [...]*

Sus imágenes y sonidos que al final se consideraron peligrosas, son un retrato de las huellas y gestos que continúan siendo vívidamente palpables en nuestra cotidianidad después de varios intentos de paz. Son testigos de las huellas de los procesos históricos de las poblaciones en medio del conflicto armado, del narcotráfico y del asesinato de líderes y lideresas comunitarias que hoy constituye un patrimonio audiovisual de la nación invaluable para la memoria colectiva de nuestra región. Es así como 35 de sus episodios han sido declarados como bien de interés cultural de Colombia y siete de sus expresiones culturales fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

## EQUIPO FEMENINO DE UN PROYECTO POLÍTICO Y RADICAL

Al haber sido dirigida principalmente por la socióloga y antropóloga Gloria Triana, profesora de la Universidad Nacional y consultora de programas culturales del gobierno, la serie refleja un enfoque centrado en la cultura popular. Triana, cuyas investigaciones han abordado esta temática, dirigió proyectos nacionales como *Noches de Colombia*, desde una perspectiva política de izquierda y trabajando dentro del establecimiento. Sin embargo, aún queda pendiente un análisis sobre las intenciones de representación que la serie propuso desde un canal estatal.

Si bien la figura de Triana como directora ha guiado la narrativa convencional en torno a esta serie, nuestro propósito es destacar el papel de las mujeres participantes a través de una gestión documental con perspectiva de género.

Mediante el estudio de archivos privados, estatales y comunitarios relacionados con esta colección, buscamos visibilizarlas como parte de la historia audiovisual colombiana, usualmente relegada a los márgenes. Asimismo, esta revisión permite comprender el enfoque y la representación de la vida cotidiana, la maternidad y los espacios íntimos femeninos en *Yuruparí* (Imagen 2), aspectos que hasta entonces habían sido subrepresentados en los medios del país.

IMAGEN 2.  
ELDA FLÓREZ Y PARIENTE.  
"PEDRO FLÓREZ: MÚSICO,  
LLANERO Y EXGUERRILLERO",  
(GLORIA TRIANA, 1986).



La originalidad de su mirada y su enfoque etnográfico en diversas regiones del país fueron fundamentales para desarrollar el concepto de la serie, en colaboración con Ann Marie Look, productora del canal de televisión de la época. Además de su trabajo, y con el propósito de descentralizar la perspectiva del equipo de producción, se ha reconocido la labor de otras 22 mujeres que participaron en la realización y el montaje de cada episodio. A cada una de ellas les debemos una biografía más detallada sobre su trayectoria profesional, un trabajo que aún está en proceso. De esta y muchas otras formas, este proyecto marcó el inicio de una representación alternativa. Como señaló Jorge Mario Múnera, uno de los tres fotógrafos fijos de la serie: “*Yuruparí* fue un proyecto político y radical” (Múnera, 2022).

## **Mujeres participantes en la serie documental *Yuruparí: arte tradicional popular***

(Colombia, 1983–1987)

**Dirección de audiovisuales y Dirección:** Ann Marie Look

**Guion, dirección y narración:** Gloria Triana

**Dirección:** Beatriz Barros

**Dirección:** María Regina Pérez

**Dirección:** María Eugenia Romero

**Dirección:** Cristina Echavarría

**Dirección y cript:** María Elvira Talero

**Producción:** Patricia Posada

**Montaje:** Mady Samper

**Asistente de producción:** Adela Hernandez

**Asistente de montaje:** Lucía Lozano

**Asistente de montaje y script:** Helena Valencia

**Asistente de montaje:** Rosario Vásquez

**Corte de negativo:** María Emma Frade

**Foto fija:** Vicki Ospina

**Foto fija:** Cecilia Posada

**Narración:** Teresa Macías

**Narración:** Lucero Gómez

**Narración:** Marianella Cabrera

**Narración:** Vicky Hernández

**Narración:** Betty Sánchez

**Narración:** Beatriz Manjarres

**Narración:** Angélica Herrera

**Narración:** Lucero Gómez

## LOS ARCHIVOS DE YURUPARÍ

Para dar un poco de contexto sobre el estado de preservación de la colección, podemos comentar que los derechos legales actualmente pertenecen al fondo mixto de fomento Proimágenes Colombia y a RTVC-Sistema de Medios Públicos, heredados de las dos instituciones extintas. Todos los materiales audiovisuales, tanto en película fotoquímica de 16 mm con rollos de sonido aparte y en formatos magnéticos de U-Matic y Betacam, se encuentran almacenados en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y en el archivo de RTVC, Señal Memoria.

Con respecto a su materialidad se podría hacer todo un capítulo aparte para compartir en otro espacio, sólo no quisiera dejar de mencionar que, en el 2013, reconociendo el valor histórico de *Yuruparí*, Juana Suárez, directora del Programa MIAP de la Universidad de Nueva York, inició el proyecto de restauración de esta serie con fondos del Museo Nacional de Cultura Afroamericana del Smithsonian, de Blake McDowell, así como de Save Your Archive del organismo internacional FIAF/IFTA, entre otros.

A partir de ahí, las instituciones públicas titulares de sus derechos, investigadores e investigadoras independientes y realizadoras como María Fernanda Carrillo junto a Estudios Churubusco, se sumaron a los esfuerzos para continuar con su restauración. El proyecto continúa vigente y en proceso y ya se cuentan con 26 episodios finalizados de los 85 que se emitieron, al igual que la digitalización completa de los rushes de audio.

## MÁS ALLÁ DE LA RESTAURACIÓN

A partir de este resurgimiento *Yuruparí* obtuvo una segunda vida, sin embargo, aún estaba pendiente su retorno. En esta mirada e intenciones colectivas

*Yuruparí nos ha convocado desde su origen a reflexionar sobre las estrategias de memoria y el reuso de los materiales por parte de las poblaciones retratadas [...]*

han surgido caminos posibles para continuar trabajando en las políticas y estrategias que permitan su acceso, reuso y divulgación, pensando en la constante consolidación y alimentación de un archivo vivo, donde su memoria trascienda las bóvedas de conservación.

*Yuruparí* nos ha convocado desde su origen a reflexionar sobre las estrategias de memoria y el reuso de los materiales por parte de las poblaciones retratadas, así como sobre los matices de las prácticas anticoloniales aplicadas a la investigación y el trabajo creativo con archivos estatales. Desde las instituciones, se han impulsado diversas iniciativas, como la publicación de 11 episodios en la plataforma digital RTVCPlay y el proyecto *El retorno de Yuruparí*, que se reactivó el año pasado con el propósito de exhibir los

capítulos restaurados en las comunidades donde fueron filmados. Estas acciones han sido fundamentales para plantear ahora un segundo paso.

En esta búsqueda, y siguiendo de manera complementaria la línea de trabajo de Juan Suárez, hemos explorado propuestas como las etiquetas de conocimientos tradicionales, la plataforma de código abierto Mukurtu para compartir patrimonio cultural digital, así como modelos de custodia compartida y restitución ética adoptados por museos como el Smithsonian. Creemos firmemente en la necesidad de garantizar el acceso y la reutilización radical de estos materiales como estrategia y metodología política. No obstante, seguimos indagando en las formas más adecuadas para lograrlo, lo que nos ha llevado a plantearnos, entre muchas otras, las siguientes preguntas:

- ▶ ¿Cómo crear una metodología de identificación y catalogación colectiva anticolonial de un archivo audiovisual estatal?
- ▶ ¿Puede esta primera aproximación a un acceso digno conducir a una vía para la restitución ética de los materiales?

**IMAGEN 3:**  
SILVIA MIRANDA EN PRIMER PLANO, NICASIO REYES, DAIRIS MIRANDA Y LAURA ALHACH EN EL RECUADRO, EN MEDIO DE LA CONVERSACIÓN POSTERIOR AL VISIONADO, DURANTE EL EJERCICIO PILOTO DE LA CATALOGACIÓN E IDENTIFICACIÓN COLECTIVA EN SAN BASILIO DE PALENQUE, 2023.

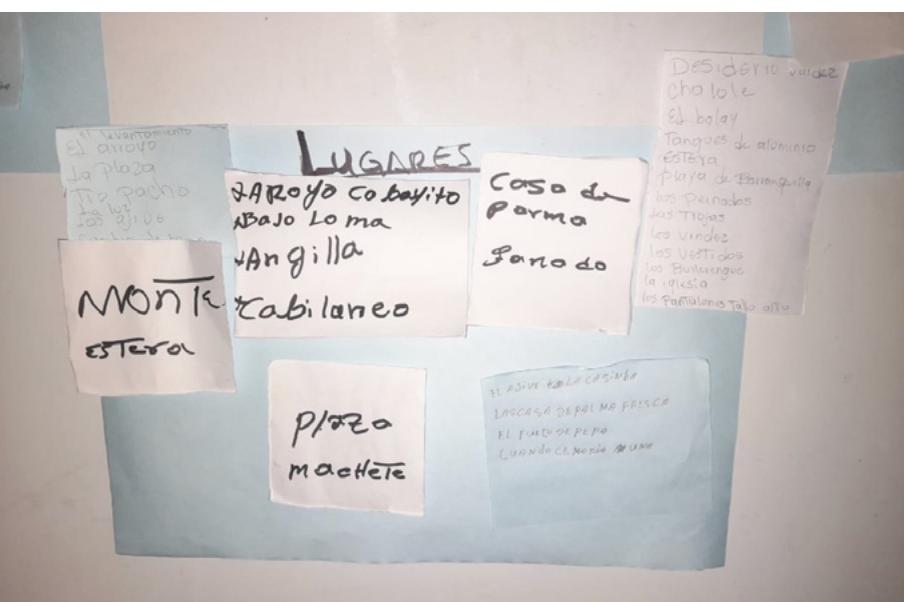


## CATALOGACIÓN COLECTIVA

Con la intención de acercarnos a algunas respuestas ante estas interrogantes, el año pasado implementamos el piloto de lo que hoy puede ser una posible visión etnográfica y comunitaria para la preservación de la memoria. Realizamos el primer ejercicio de recuperación de memoria a partir de una catalogación e identificación colectiva con poblaciones en Colombia, comenzando con una base de datos paralela al inventario oficial de

los archivos institucionales de *Yuruparí*, donde están catalogadas las diferentes costumbres, geografías, personajes, entre muchas otras categorías que han

ido surgiendo a partir del visionado del contenido de sus episodios (Imagen 3 y 4). El piloto del ejercicio de catalogación e identificación colectiva lo llevamos a cabo en San Basilio de Palenque (Imagen 5) de la mano del colectivo de comunicaciones



**MAGEN 4:**  
MAPA DE LAS COSTUMBRES IDENTIFICADAS DURANTE EL EJERCICIO DE CATALOGACIÓN E IDENTIFICACIÓN COLECTIVA EN SAN BASILIO DE PALENQUE, CAPTURADA POR RODOLFO PALOMINO, 2023.

IMAGEN 5:  
VISIONADO DE "ANGÉLICA  
LA PALENQUERA" (GLORIA  
TIRANA, 1984), DURANTE  
EL EJERCICIO PILOTO  
DE LA CATALOGACIÓN E  
IDENTIFICACIÓN COLECTIVA  
EN SAN BASILIO DE  
PALENQUE, 2023.



Kucha Suto, liderado por Rodolfo Palomino y con la participación de Silvia Miranda. Lo que hicimos fue invitar a seis personas a ver el capítulo *Angélica la palenquera* (1983) para luego conversar sobre varios puntos propuestos. La

*El objetivo final es la publicación, tanto en formato impreso como multimedial, de las experiencias, fotografías y testimonios recopilados a lo largo del proceso [...]*

experiencia resultó ser mucho más potente de lo que hubiéramos imaginado en un inicio y se volvió la metodología para proponer el proyecto más amplio junto con RTVC-Señal Memoria y Proimágenes Colombia. He de decir que este ejercicio desbordó totalmente nuestras expectativas.

Para continuar con este proceso, la construcción e implementación de la metodología sigue en desarrollo y se llevará a cabo en colaboración con las instituciones que custodian los derechos de *Yuruparí*, así como con el apoyo de facultades de antropología en Colombia y Perú. Esta estrategia se basa en un trabajo conjunto con colectivos de comunicación locales en distintas regiones del país, con los cuales ya hemos colaborado previamente.

El objetivo final es la publicación, tanto en formato impreso como multimedial, de las experiencias, fotografías y testimonios recopilados a lo largo del proceso, junto con un análisis sobre la recuperación de la memoria oral. Asimismo, se incluirán las obras derivadas de los materiales de archivo, concebidas como una reinterpretación del pasado que invita a imaginar nuevas formas de habitar el presente.

## UN POSIBLE CIRCUITO PARA LAS COLECCIONES DE ARCHIVOS LATINOAMERICANOS

Las estrategias de catalogación, acceso, reutilización, creación y divulgación son, en última instancia, herramientas para combatir la pérdida. Representan una reconfiguración de las narrativas oficiales impuestas en los archivos colombianos y latinoamericanos, donde la restauración no es un fin en sí mismo, sino el punto de partida para visibilizar las microhistorias de los márgenes y, eventualmente, develar una contrahistoria.

En este sentido, *Yuruparí* se ha convertido en un estudio de caso que abre nuevas posibilidades de lectura y práctica en torno al acceso a las colecciones de archivos audiovisuales, desde una perspectiva colectiva y colaborativa. Como señalaron Suárez y Triana (2006): "se debe reposicionar el lugar histórico de *Yuruparí*, pues fue tanto antesala como voz de alerta de ese paisaje y sus habitantes, que sobrevivió a un momento cultural bastante politizado en sus políticas de representación".

Si bien los procesos de restitución suelen realizarse entre Estados, nuestro enfoque busca llevarlos al ámbito comunitario, contribuyendo de manera tangencial pero significativa a la consolidación de la Ley de Memoria en Colombia.

## BIBLIOGRAFÍA

- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima.
- Múnera, J.M. (2022). Comunicación personal el 23 de febrero de 2022.
- Suárez, J. (2015). "Digitalización de la serie de televisión *Yuruparí* (1983-1986). El rescate como herramienta de investigación y cuestionamiento". En: ¡Ojos abiertos, oídos despiertos! El patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico. *XIX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Suárez, J. y Triana, G. (2006). *Yuruparí: de la tradición oral a la producción audiovisual y a la recuperación de la memoria popular*. En Melo, D. (Ed). Cuadernos de cine colombiano No. 25: Cine y televisión. (pp. 168-185). Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital; Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte, Alcaldía de Bogotá. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-25-cine-y-television>

# Tejedores de memoria. La historia oral del pueblo originario de Santa Martha Acatitla

Patsy Marlene Meza García (México)

¿Quiénes somos?, fue la pregunta que me hice cuando llegué al Pueblo Originario de Santa Martha Acatitla a impartir el *Taller de video comunitario*, esa pregunta surgió porque me di cuenta que es una comunidad con mucha historia pero con una voz cercenada. La Santa Martha de corredores carcelarios, inundaciones, drogadicción, asaltos, grietas, la de “El Salado”, conocido como el enorme tianguis de chácharas donde se vende lo que la CDMX desecha; no es toda la historia que tiene que contar y reconocerse de esta comunidad, en el imaginario social de algunos de sus habitantes, este asentamiento quedó aislado socialmente tras la construcción de la penitenciaría.

La experiencia del taller me llevó a la construcción de mi tesina de licenciatura, leer las calles con los pies despertó el interés de contribuir a contar la mitad de la historia que no ha sido contada.



IMAGEN 1.  
PARROQUIA DE SANTA  
MARTHA ACATITLA Y SU  
PORTADA FLORAL PARA  
LA FIESTA PATRONAL.  
(PATSY MEZA, 2019).

Dar cuenta de lo local resulta indispensable para una sociedad que ha sido silenciada. De ahí la relevancia de un estudio que permita registrar la historia oral como narrativa de la memoria (Imagen 1).

*Hacer uso de material audiovisual como respaldo de la narrativa oral es relevante como una forma más de representación de la memoria de la comunidad [...]*

Narrar la memoria a través de la historia oral también nos lleva a entender los elementos nuevos del imbricado social en la comunidad, a dar cuenta del conflicto entre el pasado y el presente, de lo nuevo y lo viejo, del territorio geográfico transformado, de cómo se mantienen ciertas creencias y costumbres, pero la vida que fue deja de ser para dar paso a una transformación en el tiempo, el territorio y la cultura.

El rescate de la memoria por la palabra da lugar a narraciones que permiten reflexionar sobre los hechos acontecidos y, por tanto, acerca de la posibilidad de pensar cómo se coloca la comunidad frente a la pérdida y el cambio.

Hacer uso de material audiovisual como respaldo de la narrativa oral es relevante como una forma más de representación de la memoria de la comunidad, por otro lado, es también utilizado como un ejercicio para contrastar la morfología antigua con la actual hasta donde los documentos lo permitan. Al respecto, la investigadora Lourdes Roca (1999), refiere:

Considero que, aunque utilizan diferentes recursos y métodos, más que diferencias encuentro numerosas similitudes entre el proceso de configuración de la memoria, el proceso de construcción de la historia y el proceso del video documental. De ahí que vea en el encuentro del testimonio oral y el visual una vía alternativa como nuevo género de exposición con el cual "imaginar" memorias (p. 135).

Siguiendo también a Halbwach (2004) cuando refiere que la experiencia pasada se revive en imágenes y formas de vida, podemos decir en términos de esta investigación que la narrativa oral y la visual son un imbricado con lenguaje propio pero que pueden fusionarse en un todo como un testimonio del cambio, un recorrido que narra e ilustra la memoria captando el territorio y sus actores sociales.

## **PUEBLOS ORIGINARIOS**

A pesar de la autoidentificación de las comunidades como asentamientos de origen prehispánico, la figura de pueblos originarios nace en los últimos años como parte de la composición pluriétnica de la Ciudad

IMAGEN 2.  
FRAGMENTO DE  
MURAL EN EL MUSEO  
COMUNITARIO DE  
SAN SEBASTIÁN  
TECOLOXTITLÁN.  
HACE REFERENCIA AL  
CONTEXTO GEOGRÁFICO  
EN EL QUE SE UBICARON  
LOS PUEBLOS DEL  
ORIENTE DE LA CUENCA  
DEL VALLE DE MÉXICO,  
ENTRE ELLOS ACATITLÁN.  
(PATSY MEZA, 2021).



de México, es decir, su personalidad jurídica es reciente, pero su conformación cultural y geográfica data de la época mesoamericana.

En la década de los noventa, la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en el Convenio 169, declaró como "originario" a los pueblos indígenas del mundo. En México se identificó así a las comunidades conformadas antes de la conquista, tales como Azcapotzalco, Xochimilco y los culhuas en el oriente del Valle de México.

En el año 2000 se llevó a cabo el Primer Congreso de los Pueblos Originarios del Anáhuac en la alcaldía Cuajimalpa, sin embargo, fue hasta 2011 que se reconocieron en la Ley de Participación Ciudadana como sujetos de derechos, considerando la conformación de entes representativos como los Consejos de Pueblos. En 2017 se integraron en la Constitución Política de la Ciudad de México en el Artículo 58. La Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes de la Ciudad de México estima 148 comunidades bajo este régimen, en la alcaldía Iztapalapa se identifican 18, dentro de los cuales se encuentra el Pueblo Originario de Santa Martha Acatitla.

Esta comunidad que ubica en la Alcaldía Iztapalapa, al oriente del Valle de México, colindante con la Sierra de Santa Catarina, fue un asentamiento mexicana denominado en la época prehispánica "Acatitlán", que en náhuatl significa "lugar donde abundan los juncos" (Imagen 2). Después de la conquista, los evangelizadores la llamaron Santa Martha Acatitla, en honor a Santa Marta de Betania, personaje bíblico del Nuevo Testamento.

## LOS HUEHUETQUES

La narrativa de la historia oral pertenece a una época ya desaparecida. En el caso de Santa Martha Acatitla puede ser un período de vida

plenamente lacustre que ya no existe, lo que convierte la narrativa en experiencias históricas. Ese pasado generalmente es contado por los ancianos de la comunidad. Decía León Portilla (1988) que:

En la época prehispánica, correspondía a los huehuehtque (anciano) preservar las tradiciones y, en general, los testimonios referentes al pasado, y que gracias a esta tradición viviente podrían los hombres de otras épocas comunicar el viejo legado a quienes todavía habrían de nacer (p. 26).

Para los mexicanos, la voz de los ancianos o los huehuehtque, es el puente entre el pasado, presente y futuro en la historia de las comunidades. Podríamos decir que la memoria en la vejez es el cúmulo de experiencias intelectuales y emocionales del ser humano.

La historia basada en los relatos de los viejos generalmente no es una historia oficialista ni institucional, por el contrario, la historia oral de la vida cotidiana es la forma en que las comunidades dan cuenta de su origen y forjan sentido de pertenencia e identidad. Es así como damos cuenta de los portadores de patrimonio, es decir, de las voces de la historia oral.

## EL CRONISTA

Calixto Rosas, de origen mixteco, es un normalista jubilado de 67 años. Tras pasar su infancia en Veracruz llegó a la Ciudad de México a dar clase en los años ochenta a la primaria Manuel Gamio. Para los años noventa, la entonces delegación Iztapalapa le otorgó el reconocimiento de Cronista del Pueblo. A través de tres entrevistas videograbadas en 2017 y 2020, fuimos reconstruyendo la historia

prehispánica, lacustre y la contemporánea de Santa Martha Acatitla (Imagen 3).

## EL DENTISTA

El Dr. Guillermo Cedillo González, fue originario de esta zona, odontólogo de profesión, falleció a los 65 años en el 2012, descendiente de Justo Chávez, quien fue el hacendado de estas tierras. Para este trabajo se utilizó el cuadernillo que escribió *Santa Martha Acatitla, la reina de la laguna*, el cual surge del Taller de Investigación y Edición Popular "Late Iztapalapa".

IMAGEN 3.  
PROFESOR CALIXTO ROSAS  
VÁZQUEZ, EN LA MANO  
DERECHA SOSTIENE UNA  
VARA DE CARRIZO DURANTE  
UNA MATINÉ EN EL FORO  
ÁCATL (PATSY MEZA, 2019).



## EL MÉDICO Y POLÍTICO

El Dr. Arturo Niño Bautista, de 68 años, es médico de profesión y político por convicción, con una trayectoria destacada en la Ciudad de México e Iztapalapa durante las décadas de los ochenta y noventa. Nació en el seno de una familia migrante originaria de Zacatecas y, en 1964, a los diez años, llegó a Santa Martha Acatitla para completar su educación primaria.

En 2021 realizamos dos entrevistas no estructuradas en las que abordó diversos temas de interés. Entre ellos, la expansión territorial de Santa Martha Acatitla antes y después de la Revolución Mexicana, su experiencia jugando fútbol en la penitenciaría durante su adolescencia, los problemas de inundaciones derivados de la urbanización en un territorio lacustre, la implementación de nuevos sistemas de transporte como el Cablebús y los desafíos de la comunidad en materia de salud.

*Además, preservó las redes de comercio que Acatitlán sostuvo con Amecameca desde la época prehispánica.*

## LA COCINERA TRADICIONAL

La señora Rosa Cervantes Sereno, originaria de Santa Martha Acatitla y reconocida como cocinera tradicional de la comunidad, mantuvo vivas hasta su fallecimiento, durante la pandemia de covid-19, las técnicas ancestrales de la cocina santamartense, como la cocción con leña. Además, preservó las redes de comercio que Acatitlán sostuvo con Amecameca desde la época prehispánica.

Cada lunes preparaba *mextlapique* de pescado, un platillo elaborado con pescado envuelto en hojas de tamal, aderezado con hierbas y chiles, y cocido en horno de leña. Los martes llevaba estos tamales al tianguis de Amecameca para su venta.

Sus recetas tenían su origen en los productos que el Lago de Texcoco ofrecía a la comunidad hasta la década de 1950. Con la urbanización y la consecuente desecación del lago, debía obtener estos ingredientes en el Mercado de San Juan de Letrán o en Santa Lucía, una comunidad cercana al municipio de Texcoco.

En 2018 se le realizó una entrevista estructurada.

## LAS HERMANAS ACUAHUTLA

María Anselma y Fermina Acuahutla Flores, originarias de Santa Martha Acatitla, la historia que narran de la época de la revolución, fueron transmitidas de generación en generación, son las anécdotas que su abuela y su madre Cornelia Flores, les contaban vivieron de esa época.

Lamentablemente la señora María Anselma, falleció a los 87 años en el 2018 y la señora Fermina falleció en 2019. Sus voces fueron recuperadas aquí por una entrevista videograbada en 2018 (Imagen 4).



IMAGEN 4.  
DE IZQUIERDA A DERECHA, LA  
SEGUNDA ES MARÍA ANSELMA  
Y LA CUARTA ES FERMINA,  
AMBAS ESTÁN VESTIDAS  
DE CHINA POBLANA PARA  
EL CARNAVAL DE SANTA  
MARTHA ACATITLA (ARCHIVO  
PERSONAL DE MARÍA ELENA  
AGUILAR ACUHAUTLA, HIJA DE  
FERMINA, 1948).

## EL ARTESANO

Alberto Valverde, originario del Municipio de Chimalhuacán, heredero de la tradicional técnica de hechura de máscaras o caretas para las comparsas de charros de los carnavales de los pueblos originarios del oriente de la Ciudad de México, entre ellos Santa Martha Acatitla, nos cuenta cómo su padre a raíz de la cera de abeja confeccionó las primeras caretas con este

material, las cuales simulan a españoles con barba de candado o de piocha, ya que tradicionalmente se usaban de cartón o pencas de maguey. Con el paso del tiempo estas facciones y materiales se han ido transformando, dando paso a caretas con forma de calaveras o animales, añadiendo materiales como lentejuelas o pedrería para hacerlas más vistosas.

## CONCLUSIONES

En el caso de Santa Martha Acatitla, la historia oral que nos cuentan sus habitantes comprende cuatro dimensiones articuladas pero distantes en el tiempo y el espacio, el imaginario social de la transformación del territorio lo traducen en pérdida y condena. Los momentos que articulan estas transformaciones son:

1. Acatitlán, tierra de pescadores. Se refiere a la antigua Acatitlán, el surgimiento y florecimiento de la comunidad lacustre en Mesoamérica.
2. La irrupción de la conquista y la colonia, la transformación de Acatitlán en Santa Martha Acatitla, muy ligada al momento uno, con las consecuencias a las que conducen los procesos de acumulación originaria y evangelización en suelo mesoamericano.
3. La Santa Martha Acatitla del hacendado y la de la revolución donde en menos de cincuenta años pierde, recupera y vuelve a perder su territorio.
4. La Santa Martha Acatitla trashumante, la de la penitenciaría, la de las vías de comunicación, la del comercio actual, la de los asentamientos humanos y las inundaciones.

Estos momentos se tejen en el entramado del territorio a través del Lago de Texcoco, el Cerro del Peñón y la dotación de tierras en 1924, la imposición de las construcciones de la penitenciaría en los años cincuenta y las Unidades Habitacionales Runa III y Runa IV en los noventa.

El límite geográfico de lo que actualmente es el Pueblo Originario de Santa Martha Acatitla está delimitado al norte por la Calzada Ignacio Zaragoza, la calle Guillermo Vaca donde se ubica el arco de entrada al pueblo conocido como La Venta; al sur por Calzada Ermita Iztapalapa en el Arco de Santa Martha Acatitla, el Centro Femenil de Reinserción Social y la Penitenciaría Santa Martha; al este con el entronque de Zaragoza y Ermita; y al oeste con el Centro Varonil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, Avenida Yucatán, Runa IV, Avenida Los Ángeles y el Panteón Comunitario de Santa Martha Acatitla. Estos límites referidos, no corresponden a los umbrales en que es asumida la vida comunitaria, sin embargo, representan el ejercicio de analizar los símbolos que vinculan a la comunidad del Pueblo Originario de Santa Martha Acatitla con su territorio y su historia oral.

Además de la realización de la tesina, el *Taller de video comunitario* ha permitido generar vínculos con habitantes de esta comunidad interesados en el patrimonio cultural, por lo que estoy coordinando el proyecto Mapa Audiovisual del Patrimonio Cultural del Pueblo Originario de Santa Martha Acatitla, el cual estaremos publicando en la web a finales de octubre de 2024 con el objetivo de dar a conocer de forma masiva la cultura de esta comunidad y contribuir a dejar de asociar el nombre de Santa Martha sólo con una penitenciaría.

## BIBLIOGRAFÍA

- Collado Herrera, M. C. (1999). *¿Qué es la historia oral?* En G. De Garay (Ed.), *La historia con micrófono* (pp. 13-32). Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- González Cedillo, G. (1999). *Santa Martha, la reina de la laguna*. Editorial Departamento del Distrito Federal, Dirección General de Culturas Populares y UAM Iztapalapa.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial.
- Huehuehlatolli. *Testimonios de la antigua palabra, estudio introductorio de Miguel León-Portilla*. Versión de los textos nahuas de L. Silvia Galeana. Comisión Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, México 1988.
- Roca, L. (1999). La memoria imaginada: el encuentro del testimonio oral y visual. *Secuencia. Revista de historia y Ciencias Sociales*, (43), 127-136. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i43.648>
- Wikimedia Commons. (s.f.). *Pueblos Originarios DF México* [Mapa].  
Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Pueblos\\_Originarios\\_DF\\_MEXICO.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Pueblos_Originarios_DF_MEXICO.svg)

# Puesta en valor de un archivo audiovisual: el caso de la comunidad indígena de Asampay, Catamarca

Renata Ottaviani (Argentina)

Este trabajo se enmarca en el desarrollo de una pasantía en el Laboratorio de Análisis Cerámico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (Universidad Nacional de La Plata). A lo largo de la misma se ha llevado adelante un trabajo de acondicionamiento, clasificación, análisis y digitalización de un archivo audiovisual que tiene como protagonistas a los integrantes de la comunidad indígena del pueblo de Asampay, provincia de Catamarca (Argentina). Además, se han realizado entregas del material a esta comunidad con el objetivo de brindar un acompañamiento en sus procesos de reconstrucción de las memorias de su pueblo.

El archivo trabajado se construyó en condiciones particulares. Durante el periodo comprendido entre los años 1994 y 2004 investigadores, profesores y estudiantes de la carrera de Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (FCNYM- UNLP), han visitado anualmente el pueblo de Asampay, provincia de Catamarca, para realizar allí trabajos interdisciplinarios (Sempé, 2006). En este lugar se encuentra el sitio arqueológico "Loma de La Cruz" también llamado "Loma Negra" o "Loma de los Antiguos" (Wynveldt, 2009). Este ha sido un punto de contacto histórico entre la comunidad y personas foráneas, desde exploradores como Weiser, hasta arqueólogos como Rex González, y más cerca en el tiempo con "los arqueólogos de La Plata" (etiquetados así por la comunidad).

Además de realizar trabajos arqueológicos, durante estos viajes de estudio, se llevaron a cabo otro tipo de investigaciones. Algunas ligadas a la Antropología Biológica y otras a la Antropología Socio Cultural. Estas últimas son las que están mejor registradas en este gran archivo audiovisual compuesto por fotografías impresas en papel, audios y videos en formato casete, además de algunas producciones escritas. En este archivo se capturan los testimonios de la comunidad: entrevistas en las que relatan sus genealogías, historias sobre su pasado y su presente, descripciones

sobre sus festividades y su cotidiano. Recorriéndolo nos encontramos con sus enseñanzas: explicaciones sobre el uso del telar, cómo preparar ciertas recetas tradicionales o cómo curar ciertos males con plantas locales.

IMAGEN 1.  
DOCUMENTOS DEL  
ARCHIVO AUDIOVISUAL

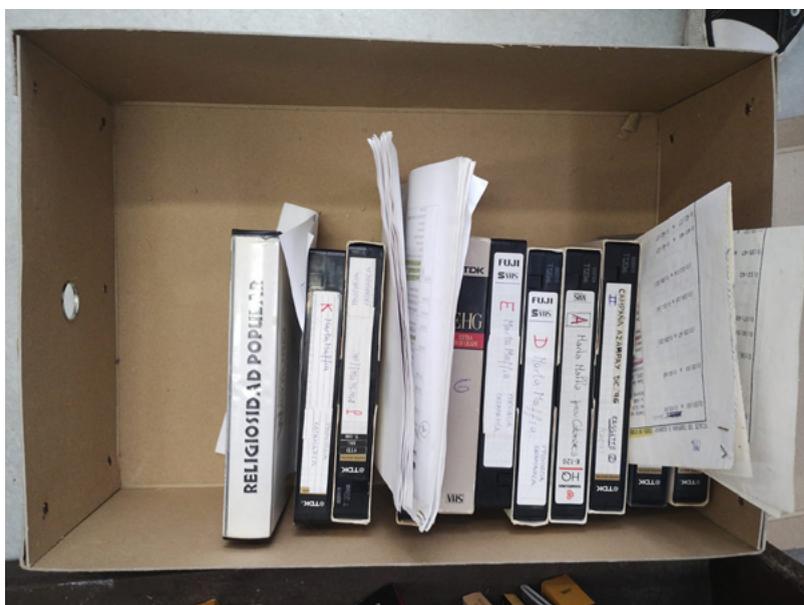
Estos viajes de campaña dejaron de realizarse por cambios en las líneas de

investigación de los participantes y por falta de presupuesto. A partir de los 2000 cada vez fueron más esporádicos. Fue a partir del año 2021 que antropólogos de La Plata retomaron el trabajo en la localidad. El equipo del Laboratorio de Análisis Cerámico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo se encontró en esta oportunidad con una población local que ahora se reconocía como Comunidad Originaria desde el año 2020. Con el motivo de conocer cuál era su situación y cuáles eran sus demandas para con el equipo, se entablaron las primeras conversaciones con sus representantes, en especial con su Cacique, y con la comunidad en general, en el marco de encuentros y actividades propuestas. Durante las mismas ellos expresaron su interés por conocer más acerca de las investigaciones realizadas en su pueblo. Este pedido se encuentra directamente relacionado con el proceso que están atravesando como comunidad, en cuestión de reivindicación de su identidad, saberes e historia.

En respuesta a esta demanda, desde el equipo, se invitó a la comunidad a participar en charlas informativas sobre el trabajo arqueológico realizado, visitas y prospecciones a los sitios, y la puesta en valor del archivo audiovisual mencionado anteriormente, propuesta en la que se hará foco en el presente trabajo.

## TRABAJO CON EL ARCHIVO: METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

El archivo audiovisual con el que se trabajó se encuentra en diferentes soportes, desde fotografías impresas en papel, así como audios,



videos en casetes, algunas producciones escritas, transcripciones de entrevistas, cuadros genealógicos, entre otros materiales (Imagen 1). El objetivo general era poder acondicionar, revisar, clasificar, seleccionar, digitalizar y hacerle entrega a la comunidad de la mayor parte del archivo en la medida de las posibilidades.

El primer paso que se tuvo que dar fue solicitar el acceso al archivo a sus autores originales. Se estableció el contacto con algunos de ellos, investigadores de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, quienes desde el primer momento demostraron interés en el proyecto brindándonos su apoyo y ayuda. Algo para tener en cuenta es que, dado que el archivo es propiedad de otros investigadores, para realizar la entrega a la comunidad todo el material fue duplicado resguardando los originales.

Obtener los permisos para trabajar con el material fue de vital importancia para poder analizarlo y difundirlo, para que pudiera llegar a las manos de las personas retratadas allí, quienes tienen derecho a conocerlo y hacerlo propio.

Un segundo paso fue comprender los criterios y lógicas para la construcción del archivo. Dentro del mismo se fue añadiendo año a año, con cada campaña, nuevo material audiovisual. La mayoría se encuentra rotulado con fecha, categoría o temática y algunos incluso nombran a las personas, lugares o

*Estos contenían más de 80 horas de audios y de videos, los cuales en una primera instancia debieron ser escuchados y vistos de manera atenta.*

festividades que retratan. En este punto es importante tomarse el trabajo de intentar imaginar cuáles eran los intereses de los investigadores que construyeron el archivo, qué cosas se visibilizan y cuáles quedan al margen en el recorte del registro.

Cada tipo de material supuso diferentes desafíos no previstos. En el caso de los casetes, el equipo tuvo que conseguir caseteras que funcionaran y les permitieran reproducirlos. Además, como el material había estado guardado por más de diez años, muchos de los casetes se encontraban atestados de hongos, por lo que se tuvieron que acondicionar previamente. Estos contenían más de 80 horas de audio y de video, los cuales en una primera instancia debieron ser escuchados y vistos de manera atenta. Luego se inició el trabajo de digitalización y edición de cada casete. A partir de los videos se prepararon algunos compilados, donde aparecían retratados diferentes integrantes de la comunidad. También se seleccionaron algunos videos que contienen saberes de la comunidad. Por ejemplo, podemos conocer la receta del "mote" (comida típica local preparada con maíz), el curado del cuero, el arte del uso del telar, el tratamiento de enfermedades con yuyos del monte, etc. Todas estas enseñanzas son dictadas por habitantes de Asampay.

El criterio de selección de los materiales se guio a partir de la demanda de la comunidad: ellos querían conocer más acerca de las investigaciones en su localidad, poder ver cómo se retrató a sus familiares y vecinos, a su pueblo, a sus celebraciones, a su cotidiano.

En cuanto al trabajo con las fotografías éstas se encontraban impresas en papel, ya clasificadas por las personas que habían construido el archivo. La mayor parte tenía señalado el año en que se había tomado y estaban clasificadas por temática. En particular al equipo le interesó poder seleccionar fotos en las que aparecieran integrantes de la comunidad de Asampay. Antes

*[...] se logró poner nombres a las personas que protagonizan el material, identificar los lugares que aparecían en él y los momentos que se capturaban.*

del encuentro con la comunidad solo se había logrado reconocer a una pequeña fracción de las personas retratadas en el archivo. Luego, ya en Asampay, ellos pudieron reconocerse y contar quiénes eran las personas y familias que aparecían en el archivo. Este ida y vuelta resultó sumamente enriquecedor para el proyecto. Gracias al trabajo con la comunidad se logró poner nombres a las personas que protagonizan el material, identificar los lugares que aparecían en él y los momentos que se capturaban.

Hoy en día se han digitalizado 200 imágenes, 80 audios de entrevistas y 8 videos de diferentes temáticas. Estos materiales fueron entregados de forma digital y en papel en dos encuentros, uno en marzo del 2023 y otro en abril del 2024.

Durante estos encuentros se utilizó la técnica de observación participante. Esta implica un doble ejercicio: la observación requiere distancia y nos ayuda a contextualizar las situaciones, mientras que la participación sugiere proximidad y nos ayuda a hacer de lo extraño algo familiar (Restrepo, 2018). Se llevaron a cabo junto con la comunidad, charlas, paseos por la localidad, exposiciones y proyecciones de material audiovisual. Todo esto se registró tanto por escrito como por medio de la toma de fotografías y videos.

### **ENCUENTRO MARZO 2023**

Al encuentro asistieron alrededor de 20 personas de diferentes edades, niños con sus madres y padres, jóvenes y adultos. Todos ellos fueron convocados con motivo de una charla sobre patrimonio arqueológico, la entrega de las primeras fotos seleccionadas fue una especie de sorpresa para ellos. El equipo empezó explicando los trabajos que se habían realizado sobre el archivo de Asampay. Se les comentó que el proyecto se había iniciado con motivo de sus demandas relacionadas con conocer más sobre la historia de las investigaciones en la



IMAGEN 2.  
PRIMER ENCUENTRO  
CON LA COMUNIDAD EN  
MARZO DE 2023.

localidad, y que considerábamos que estas fotografías podrían serles útiles en el proceso que están atravesando de reconstrucción de sus saberes e historia. Se les invitó a que se sentaran en una especie de círculo y se les entregaron las fotografías. Estas imágenes fueron pasando de mano en mano entre los concurrentes. Se armaron grupos pequeños que iban comentando en voz baja a quiénes reconocían. Enmarcaron las fotografías en ciertos tiempos, lugares y eventos. El equipo propuso escribir en papeles adhesivos el nombre de las personas que aparecían en las fotografías. Esto fue útil más adelante para poder ponerle rostro a algunas personas entrevistadas en los casetes de audios o videos que conforman el archivo, las cuales por diferentes motivos no estaban presentes en el encuentro. Muchos de ellos ya han fallecido o son muy adultos para salir del hogar, otros se han mudado del pueblo. La ayuda fue fundamental y el diálogo que surgió a partir de estos materiales fue echando luz a muchas ausencias propias del recorte de lo capturado por la fotografía (Imagen 2).

Poco a poco se comenzaron a relatar historias a partir de lo que se veía en las fotos. Más allá de los rostros, muchas personas se reconocieron por las actividades que estaban realizando o por los objetos que se capturaban en la imagen. Una señora mayor comentó que la que aparecía en algunas fotografías era su madre. Se la veía junto a un horno a leña en donde solía cocinar el pan. Otra señora también reconoció a su madre. Ella aparecía tejiendo en un gran telar construido con troncos de árboles del monte, el único en Asampay en aquellos tiempos.

La mayoría de las personas expresaron su interés en acceder con mayor facilidad al archivo. La comunidad destacó que poner en valor los audios, fotografías y videos podría contribuir a la recuperación de saberes locales, así como de las prácticas tradicionales de las personas mayores, muchas de las cuales han fallecido o ya no pueden transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones.

Ejemplos de estas prácticas incluyen las recetas documentadas en las entrevistas, los tejidos capturados en las fotografías, los tipos de cultivos visibles en los campos y los rezos entonados durante las procesiones de los Santos Patronos.

En la época en que se realizaron los viajes de campaña, los habitantes de Asampay no contaban con cámaras, por lo que el acceso al archivo representó un reencuentro con sus propios rostros en la infancia, así como con las miradas y voces de sus padres y abuelos.

Cada uno tomó como propia la foto en la que aparecían ellos o sus parientes y, sin ninguna discusión mediante, se las llevaron a sus hogares para compartirlas con el resto de la familia.

### ENCUENTRO ABRIL 2024

Al segundo encuentro concurrieron más personas que al primero. Esta vez se propusieron una serie de actividades enmarcadas bajo el título de "Caminar la historia de Asampay". El objetivo era conversar en conjunto sobre el pasado más lejano, el prehispánico, y los estudios arqueológicos hechos a su alrededor, y luego pasar por el pasado más cercano del pueblo capturado en los archivos audiovisuales.

Primero se realizó una caminata con la comunidad por los sitios arqueológicos más relevantes para la arqueología de la localidad (Imagen 3). Se llevaron imágenes de un explorador, Weiser, que había visitado el pueblo a

IMAGEN 3.  
CAMINATA CON LA  
COMUNIDAD.



principios del siglo XX. Ellos reconocieron los puntos fotografiados en cada imagen. Además, relataron qué creencias tenían acerca de cada sitio arqueológico, qué imaginaban que había sucedido en su pueblo en tiempos prehispánicos, cómo era la vida en aquel momento. Algunos de ellos incluso señalaron una continuidad entre estas comunidades del pasado y la propia actual.

Luego se inició la muestra audiovisual. Se instaló un proyector en un espacio público y se pasaron los videos que se habían digitalizado. Durante la proyección las personas miraban atentamente la pantalla, reían, conversaban entre ellos en voz baja, de vez en cuando alguno se reconocía o identificaba a alguien y lo comentaba para el resto. Incluso el cacique se identificó de niño en los videos, en un acto escolar, siendo escolta de la bandera argentina.

Luego, en el tinglado del club del pueblo, se armó la muestra fotográfica. Las fotos se



IMAGEN 4. ▲  
FOTOGRAFÍAS PARA  
IDENTIFICAR A LAS  
PERSONAS DE LA  
COMUNIDAD.



IMAGEN 5. ►  
ESPACIO SIN LAS  
FOTOGRAFÍAS  
IDENTIFICADAS.

colgaron pegadas en un papel a lo largo de una de las paredes, dejando espacios en blanco y fibrones cerca para que los que concurrieran a la muestra pudieran escribir allí los nombres de las personas que podían identificar (Imagen 4).

Al finalizar el encuentro este papel quedó completamente lleno de nombres y sin ninguna foto. Todas las imágenes habían sido tomadas, arrancadas del papel para nuevamente, como había sucedido en el encuentro anterior, ser llevadas a los hogares para compartirlas con el resto de las familias (Imagen 5).

## ALGUNAS REFLEXIONES

En cada encuentro la voz de la comunidad fue central. Ellos y ellas fueron quienes relataron y explicaron qué estaba sucediendo en cada imagen, quienes evocaron el recuerdo de una vida social compartida, quienes reconstruyeron el pasado vivido. Se intentó dar valor a la perspectiva del actor (Guber, 1991), reconocer las formas en las que las personas de la comunidad otorgan sentidos al contenido del archivo.

Más allá de los rostros, un telar, un mortero, unas manos amasando pan, un campo cultivado, diferentes elementos presentes de las imágenes tuvieron la potencia para reactivar la memoria, los recuerdos y el sentido de identidad.

Se evidencia de esta forma que el verdadero poder de la imagen es la interpretación que pueden darle las personas que las protagonizan. Mientras que la fotografía sólo representa una parte de lo visto, lo enfocado y lo percibido, las personas, mediante su memoria personal y comunitaria, pueden llenar esa otra dimensión que ha quedado invisible. Poner en diálogo las fotografías ayuda a rescatar parte de lo perdido u olvidado (Giordano, 2009), permite hacer presentes ciertos aspectos que surgen como centrales en sus identidades y en sus memorias colectivas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Giordano, M. L. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, (46), 65-82. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>
- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Editorial Paidós.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sempé de Gómez Llanes, M.C; Salceda, S. A. y Mafia, M. M. (2006). *Azampay: presente y pasado de un pueblito catamarqueño. Antología de estudios antropológicos*. Universidad Nacional de La Plata.
- Wynveldt, F. (2009). *La Loma de los Antiguos de Azampay: un sitio defensivo del Valle de Hualfín (Catamarca, Argentina)*. Sociedad Argentina de Antropología.

# Perspectivas y desafíos en la preservación de los saberes y sabores de las comunidades en Paraguay

Rosa López (Paraguay)

La ponencia *Perspectivas y desafíos en la preservación de la memoria* aborda el trabajo de Raíces Vivas en la preservación de la diversidad cultural de las comunidades autóctonas de Paraguay. Esta red de mujeres destaca la importancia de crear registros que mantengan viva la memoria colectiva, especialmente en el contexto de desafíos climáticos. Raíces Vivas está desarrollando una plataforma para compartir proyectos como “Poytava y Tembiporu” sobre alimentos y utensilios, y “Arandu Pu” que presenta diálogos en lenguas maternas. Además, el proyecto “Maaneng” que documenta la festividad de la comunidad Enlhet, enfrentando desafíos como el registro audiovisual, la conservación de sonidos tradicionales y la fotografía etnográfica.

La participación comunitaria y la integración de tecnologías emergentes son fundamentales. En Paraguay, donde hay 19 comunidades autóctonas, la preservación del patrimonio cultural es esencial (Imagen 1). El proyecto Maaneng, como AranduPu y Poytava ha Tembiporu son un esfuerzo interdisciplinario y colaborativo para documentar y preservar el

IMAGEN 1.  
FOTOGRAFÍA DE LA  
COMUNIDAD





IMAGEN 2.▲  
INGREDIENTES DE LA  
REGIÓN

IMAGEN 3.►  
PUBLICACIONES



rico patrimonio cultural y diverso de Paraguay, respetando las tradiciones y fortaleciendo la relación de la comunidad con su historia.

En esta presentación queremos compartir las perspectivas como red de mujeres para el registro de saberes y los desafíos que encontramos a la hora de ejecutar los proyectos para la preservación de la Memoria.

Actualmente, nos encontramos en la etapa de desarrollo de la plataforma que servirá como un escaparate para presentar tanto los trabajos ya completados como los proyectos futuros. La meta principal de cada uno de estos proyectos es integrarse a una colección de materiales multilingües que funcionarán como una mediateca, tanto para aquellos interesados en explorarlos como para compatriotas que residen en otros países y desean exhibir la rica diversidad cultural de Paraguay.

Desde junio de 2023, hemos estado inmersos en el proyecto *Poytava y Temiporu: Los alimentos y sus utilitarios*. Este proyecto surgió como un **conversatorio inicial, donde contamos con la participación de destacadas personas expertas que se dedican a valorizar los saberes y sabores de las comunidades en relación con los alimentos y los utensilios asociados** (Imagen 2).

IMAGEN 4.  
MUESTRA  
GASTRONÓMICA

Actualmente, nos encontramos en la segunda etapa del proceso de



desarrollo de este proyecto. Nuestro objetivo es ampliar su alcance y profundidad, con la meta de tener disponible material multilingüe para el año 2025 (Imagen 3). Esta expansión nos permitirá llegar a una audiencia más diversa y global, promoviendo así la apreciación y el entendimiento de las tradiciones alimentarias y culturales de diversas comunidades de Paraguay (Imagen 4).



IMAGEN 5.  
ALIMENTOS

Durante esta fase, estamos trabajando arduamente para recopilar, documentar y compartir de manera significativa los conocimientos, las historias y las prácticas relacionadas con los alimentos y los utensilios (Imagen 5). Además, estamos colaborando estrechamente con expertos lingüistas y traductores para garantizar que el material sea accesible y comprensible para personas de diferentes idiomas y contextos culturales.

Otro proyecto en el que estamos trabajando es *Arandu Pu*, el cual tiene como misión rescatar las sabidurías a través de diversos medios, incluyendo podcasts, videos, cápsulas y miniseries de diálogos en lengua materna (Imagen 6). En su primera etapa, lanzada a principios de febrero de 2024, se presentó una serie de historias llamada *Diálogos de Sabiduría*. Esta serie celebra la transmisión de conocimientos a través de la lengua materna, como parte de la iniciativa "Celebrando nuestra Lengua Materna". El objetivo principal del proyecto es honrar y preservar las tradiciones culturales y el conocimiento ancestral de las comunidades. Es importante destacar que en Paraguay existen 5 familias lingüísticas, las cuales se dividen en 19 comunidades autóctonas y muchas de ellas están en peligro.

Y como último proyecto que estamos desarrollando, dentro del eje temático, es el que denominamos *Maaneng*, el cual representa un caso significativo de preservación cultural y documentación de tradiciones indígenas.

La festividad *Maaneng* es una celebración importante para la comunidad Enlhet de Casanillo, en el Chaco paraguayo (Imagen 7). Esta festividad no solo es un momento de alegría y conexión con la naturaleza, sino que también es un elemento central de la identidad cultural y el patrimonio inmaterial de la comunidad.

IMAGEN 6. ▾  
PARTICIPACIÓN  
CIUDADANA PARA  
EL RESCATE DE LAS  
SABIDURÍAS

IMAGEN 7. ►  
FESTIVIDAD MAANENG



En el contexto de la evolución de los flujos de trabajo y métodos de preservación sonora, fotográfica y audiovisual, el proyecto Maaneng enfrenta desafíos únicos y requiere enfoques innovadores para su documentación y preservación:

- ▶ **Registro audiovisual:** La festividad Maaneng involucra música, danza, cantos y rituales que son fundamentales para comprender la cultura y la cosmovisión de la comunidad Enlhet. Por lo tanto, la documentación audiovisual es crucial para capturar la esencia y la riqueza de esta celebración de manera auténtica.
- ▶ **Conservación de sonidos tradicionales:** La música y los cantos asociados con Maaneng son parte integral de la experiencia ritual. La preservación de estos sonidos tradicionales requiere técnicas especializadas para capturar la calidad y el significado cultural de la música y los cantos indígenas.
- ▶ **Fotografía etnográfica:** La festividad Maaneng también incluye vestimenta tradicional, decoraciones y escenarios naturales que son importantes para la comprensión de la cultura Enlhet. La fotografía etnográfica desempeña un papel crucial en la documentación visual de estos elementos culturales y su contexto.
- ▶ **Participación comunitaria:** Es fundamental involucrar a la comunidad Enlhet en todas las etapas del proceso de documentación y preservación. Esto no solo garantiza la precisión y autenticidad del material recopilado, sino que también fortalece la relación de la comunidad con su patrimonio cultural.
- ▶ **Uso de tecnologías emergentes:** La incorporación de tecnologías emergentes, como drones o realidad virtual, puede ofrecer nuevas perspectivas y experiencias inmersivas en la documentación de la festividad Maaneng, permitiendo una comprensión más profunda y accesible de esta tradición cultural.

El proyecto Maaneng representa un esfuerzo significativo para documentar y preservar una parte importante del patrimonio cultural indígena. Requiere enfoques interdisciplinarios y colaborativos que integren la tecnología, la participación comunitaria y el respeto por la cultura y las tradiciones de la comunidad Enlhet.

# Archivo digital memorias del mar y del desierto

Emily Icedo (México)

## BREVE HISTORIA Y CONTEXTO ACTUAL

El Seri o Cmiique iitom es un idioma aislado. El Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas de México lo considera como una lengua con alto riesgo de desaparición, y la UNESCO lo considera vulnerable (Valiñas 2020). Existen sólo dos comunidades Seri o Comca'ac: Punta Chueca y Desemboque, ambas en Sonora, México.

Cada vez quedan menos abuelas y abuelos Comca'ac. Al año 2010 se contabilizaron 985 personas Seris (que hablaban el idioma Seri), de acuerdo con el Atlas de los Pueblos Indígenas de México del Instituto Nacional de Población Indígena y el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INPI/INALI, 2020). Sin embargo, para el año 2020 sólo se contabilizaron 723 hablantes de Seri, de acuerdo con el Censo de Población Vivienda del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI, 2020). Eso es, la población que habla Seri decreció en poco más de un cuarto, 26.60%, en sólo diez años, de acuerdo con las estadísticas oficiales.

Es importante señalar que esto lo hemos visto reflejado sobre todo con la muerte de los abuelos y abuelas de las dos comunidades, Punta Chueca y Desemboque, sobre todo de aquellos que eran cantores, hombres y mujeres medicina. Desde hace más de 20 años de haber llegado a la comunidad hemos podido apreciar la muerte de muchos de ellos, y actualmente quedan sólo unos cuantos abuelos medicina. De ahí la importancia del rescate y preservación de sus cantos y saberes ancestrales.



VIDEO 1.  
PRESERVACIÓN DE MEMORIAS DEL MAR Y DEL DESIERTO  
[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/D/1CNITLSURY6CL8QTAHQZWGITRODC4MJYX/VIEW?USP=SHARINGA](https://drive.google.com/file/d/1CNITLSURY6CL8QTAHQZWGITRODC4MJYX/view?usp=sharing)

## PROYECTO

Solidaridad Comca'ac e Icoos Hicoiit a lo largo de más de 12 años de trabajo al interior de la comunidad Comca'ac (Seri), hemos creado un acervo de cine documental de rescate y preservación de su cultura (Video 1). Esto a petición del Consejo de Ancianos y de Chapito Barnett, reconocido internacionalmente como Guardián de la tradición.

IMAGEN 1.  
EXPOSICIÓN



como Guardián de la tradición.

También, buscamos sumar más recursos digitales como fotografías, audios y videos de otras personas de la comunidad y foráneos (Imagen 1) para ampliar, catalogar y gestionar colecciones en un archivo digital comunitario a través de un sitio Web intitulado: *Preservación de Memorias del mar y del desierto* ([memoriasdelmarydeldesierto.mx](http://memoriasdelmarydeldesierto.mx)).

## OBJETIVOS

- ▶ Ser un archivo vivo de la comunidad Comca'ac, con imágenes, audio y video de sus propios integrantes, principalmente donde se les pueda apreciar en el ejercicio de sus ceremonias y tradiciones, en sus cantos y danzas ancestrales.
- ▶ Conformar una ventana de aprendizaje para las nuevas generaciones, al escuchar en su propio idioma su historia oral y ver sus tradiciones a través de sus abuelos y abuelas, e incluso sus padres. A través del sitio web (Imagen 2) y mediante proyecciones presenciales en la comunidad.

## ¿PARA QUÉ Y POR QUÉ ES IMPORTANTE HACERLO?

Este proyecto *Preservación de memorias del mar y del desierto* es un archivo comunitario digital para la preservación de las memorias de los abuelos y abuelas Comca'ac, quienes a través de alguna imagen, danza, palabra o canto

han plasmado estas sabidurías.

Con el paso acelerado de la aculturación occidental al interior de los pueblos originarios, como en la comunidad Comca'ac, se está borrando la memoria y con ello se están perdiendo las costumbres y tradiciones, principalmente en los niños, niñas y jóvenes incluso ellos han dejado de hablar su propio idioma (Imagen 3). Este proyecto busca también acercar este

IMAGEN 2.  
PRESENTACIÓN SITIO WEB





IMAGEN 3▲.  
COMCAÁC

VIDEO 2. ▶

CHAPITO BARNETT EN LA CUEVA

[HTTPS://DRIVE.GOOGLE.COM/FILE/D/12\\_ADBZ6MOFYU8NIPWZOIE8NE4DRBYOU/VIEW?USP=SHARING](https://drive.google.com/file/d/12_ADBZ6MOFYU8NIPWZOIE8NE4DRBYOU/view?usp=sharing)



conocimiento a los más jóvenes por medio de las nuevas tecnologías, ya que el uso del celular y las redes sociales se han extendido en los últimos años.

Por otra parte, también es importante señalar que la muerte de los abuelos y abuelas conlleva por lo general la pérdida de sus saberes. Conocimientos e imágenes que en más de una ocasión han quedado grabados por distintas personas y de los cuales algunos de ellos se pueden localizar en Internet, pero con resultados aislados. Este proyecto busca consolidar en un solo espacio la mayor parte del material referente a su cultura y tradiciones a través de sus propios autores en esta plataforma en línea y con proyecciones periódicas de manera presencial en la comunidad.

En palabras de Francisco Chapito Barnett (Video 2) a la pregunta sobre ¿por qué es importante hacer la grabación de los cantos tradicionales?, responde que es “para que él o ella aprendan y enseñen a otros”. Es decir, que los cantos queden registrados y que a su vez puedan ser difundidos para que otras personas aprenden y a su vez enseñen a otras más.

## ALGUNAS EXPERIENCIAS (PARTE 1)

IMAGEN 4.  
EXPERIENCIAS

A medida que hemos realizado proyecciones presenciales en la comunidad

Comca'ac de Punta Chueca, más personas se han sumado al proyecto (Imagen 4). Además, hemos recibido solicitudes de personas mayores que desean ser videograbadas mientras interpretan sus canciones tradicionales, así como invitaciones a festividades para documentarlas en video.



Proyecciones presenciales en  
Centro de Cultura Comcaác Coyote Iguana, 2023



IMAGEN 5.  
PROYECCIONES

## ALGUNAS EXPERIENCIAS (PARTE 2)

En otra ocasión, cuando gran parte de la comunidad se encontraba reunida en el Centro Cultural Comca'ac Coyote Iguana, proyectamos una Fiesta de la canasta a la que nos habían invitado a videogravar, y tanto las mujeres como los hombres quedaron felices de ver y escuchar sus canciones y la fiesta tradicional (Imagen 5). Asimismo, cuando hemos proyectado canciones de mayores como algunas de Chapito Barnett, último guardián de la Tradición Comca'ac, las niñas y niños inmediatamente gritaban -¡mi tata, mi tata!- y señalaban la imagen proyectada. Además, tarareaban algunas canciones tradicionales. Esto ha reforzado nuestra convicción de seguir en este camino de preservar la cultura, especialmente con los más pequeños, muchos de los cuales no dominan completamente su lengua materna y este medio ha sido una forma de aprendizaje para todos.

IMAGEN 6.  
RAMONA BARNETT



## ALGUNAS EXPERIENCIAS (PARTE 3)

Una de las experiencias más significativas ocurrió durante la proyección del cortometraje *Los Descendientes*. Ese día, la abuela Ramona Barnett, ex jefa del Consejo de Ancianos de la comunidad, transformó su estado de ánimo al ver la película (Imagen 6). Nos contó que se sentía muy triste, pues en los últimos años había perdido a varios de sus hijos y a su esposo, Don Antonio Robles, quien también fue Jefe del Consejo de Ancianos.

Sin embargo, al ver la película —que narra la historia de su familia e incluye canciones de sus padres— experimentó una gran alegría. Como muestra de agradecimiento, después de años sin cantar, nos regaló una canción tradicional en Cmique iitom (Seri). Inspiradas por ella, algunas niñas se acercaron a la pantalla y también compartieron con nosotros una canción tradicional en su lengua.



IMAGEN 7.  
ARCHIVO DIGITAL



Omar Navarrete, Melissa Flores, Emily Icedo, Salomé Valenzuela, Luis Carlos Trujillo



Salomé Valenzuela, Uirska Séfic, Emily Icedo, Romelia Barnett, Omar Navarrete

IMAGEN 8.  
EQUIPO DE TRABAJO

## RESULTADOS ESPERADOS

- ▶ Se busca seguir acrecentando este espacio digital de catalogación de archivos y gestión de colecciones concernientes a los abuelos y abuelas de la comunidad de Comca'ac, así como al propio pueblo, incluyendo sus ceremonias y tradiciones (Imagen 7).
- ▶ Dotar a la comunidad Comca'ac de un archivo de memoria virtual en línea de imágenes, videos y audios, que contribuyan a fortalecer su identidad.
- ▶ Crear mayor interés en jóvenes para que incrementen el acervo de este archivo recopilando sus imágenes con sus familias y con las vivencias de sus tradiciones y ceremonias. Y con ello dar una sensación de revalorización de la propia cultura.
- ▶ Ayudar a preservar la flora y la fauna manteniendo vivos sus conocimientos y su cosmovisión.

## EQUIPO DE TRABAJO

En la Imagen 8 se muestra parte del equipo que trabaja en este proyecto.

## BIBLIOGRAFÍA

Valiñas Coalla, L. (2020). *Lenguas originarias y pueblos indígenas de México. Familias y lenguas aisladas*. Academia Mexicana de la Lengua y Secretaría de Educación Pública.

Icoos Hicoiit A. C. y Solidaridad Comca'ac (2024). *Quiénes somos*. <https://www.memoriasdelmarydeldesierto.mx/quienes-somos>

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) / Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI). (2020). *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*. <https://atlas.inpi.gob.mx/>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2020). *Hablantes de lengua indígena*. <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/lindigena.aspx>



**Sobre las  
autoras y  
editoras de  
esta obra**

# 1. Mujeres que dejan huella. Historias de conformación de archivos sonoros, fotográficos y audiovisuales

## **María Jesús López Lorenzo (España)**

Es jefa del Servicio de Documentos Sonoros y Audiovisuales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid, cursó estudios de doctorado en la Univesità degli Studi di Trieste (Italia) y en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha participado en múltiples jornadas, conferencias y congresos nacionales e internacionales y es autora de varios artículos y publicaciones sobre la gestión de los documentos sonoros (catalogación, conservación, preservación, digitalización y difusión). Además, ha impartido cursos de formación y diplomados en Archivos musicales en distintas instituciones (Radio Nacional de España, Biblioteca Regional de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Universidad Internacional de la Rioja, Universidad Complutense de Madrid, Conservatorio Superior de Música de Madrid, Conservatorio Superior de Música de Asturias, Conservatorio Superior de Música de Pamplona, Universidad Alberto Hurtado de Chile y ALA, Asociación Latinoamericana de Archivos). Coorganiza las Jornadas sobre el Día Mundial de Patrimonio Audiovisual que se celebran en la Biblioteca Nacional de España desde el año 2010. En los últimos años ha trabajado en distintos proyectos de digitalización de distintos soportes sonoros (discos de pizarra, rollos de pianola, cintas de magnéticas, videograbaciones etc.). Desde 2016 es coordinadora de la Comisión de Archivos sonoros de la Asociación de Documentación Musical (AEDOM), con quienes en 2012 tradujo documentos técnicos de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA). Pertenece a distintos grupos de trabajo (Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico, Grupo de Conservadores-Web de la Biblioteca Nacional de España, Grupo de trabajo de RDA de la BNE, para el estudio de la adaptación de la normativa en la catalogación de los registros sonoros, RIPDASA (Red Iberoamericana de Preservación de Archivos sonoros y Audiovisuales), Comité de Discografía de IASA; además del Proyecto de Innovación Docente “CompluSound” con la Universidad Complutense de Madrid, Proyecto de Rollos de pianola con la UCM y Proyecto de la Copla con la Universidad de Cádiz). Recientemente fue comisaria de la exposición “Si me queréis, ¡venirse!, Lola Flores en la Biblioteca Nacional de España”.

### **Teresa Carvajal Juárez (México)**

Actualmente es la jefa del área del acervo fílmico de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, antes CUEC. Desde hace más de veinte años se ha dedicado a la curaduría, preservación y conservación de materiales fílmicos. Ha participado como jurado en diferentes festivales de cine en México y en el extranjero. Ha sido asesora cultural y académica para varios proyectos editoriales relacionados con temas de cine. Además de haber participado en varias publicaciones relacionadas con el quehacer fílmico y su historia. Ha realizado investigación documental y de campo para diferentes instituciones como la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y se ha dedicado a la programación y apoyo a varios cines clubes. Ha realizado y post producido varios documentales y videos de ficción. También ha impartido conferencias y presentaciones como las Charlas de café y Experiencias Archivo, organizadas por la Cineteca Nacional.

### **Ada Marina Lara Meza (México)**

Se desempeña como profesora investigadora de la Universidad de Guanajuato y como secretaria técnica de la Cátedra UNESCO Legislación Sociedad y Patrimonio. Ha impartido diversos cursos y talleres sobre la creación de archivos de Historia Oral en México y América Latina. Imparte el Seminario de Historia Oral en la Universidad de Guanajuato. Es integrante de la Asociación Mexicana de Historia Oral.

### **Yanet Fernández Gárate (México)**

Formación en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. 28 años de experiencia en proyectos de organización y conservación de acervos fílmicos, fotográficos y documentales. Fue coordinadora del Acervo de Cine y Video "Alfonso Muñoz Jiménez" del Instituto Nacional Indigenista ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas INPI (1995-2003) donde puso en marcha el proyecto de construcción de bóvedas climáticas, organización y sistematización de acervos fílmicos y videográficos. Ha realizado y asesorado proyectos de organización y preservación de colecciones fotográficas y documentales como el acervo fotográfico del fotógrafo Walter Reuter (1996- 1998); el acervo fotográfico del cinefotógrafo Alfonso Muñoz Jiménez (2003-2004); la biblioteca Salvador Novo de la Fonoteca Nacional (2008-2009); el archivo comunitario de fotografía de la Organización de Colonos de San Miguel Teotongo, Iztapalapa (2023). Ha participado en diversos coloquios, encuentros y publicaciones sobre conservación y documentación del patrimonio documental en México en instituciones como Radio Educación, Fonoteca Nacional, INBA y UNAM. Desde 2009 se desempeña

como especialista en preservación de material fílmico, monitoreo, diagnóstico y estabilización del patrimonio fílmico nacional que custodia Cineteca Nacional.

### **Teresa Ortiz Arellano (México)**

Licenciada en Periodismo, cuenta con un Diplomado en Periodismo Político por la Universidad de Periodismo y Arte en Radio y Televisión. De 1997 a 2006 trabajó en la videoteca de Tráfico del Canal 11 del IPN. Desde 2006 a 2018 trabajó como conservadora de la Fonoteca Nacional en el área de Tránsito, en ambas instituciones administró soportes para la digitalización, catalogación o tren de transmisión. Además, ha documentado fotográficamente el estado físico de algunos ingresos de colecciones como de los soportes. Es subdirectora del Departamento de Conservación y Administración de Colecciones Sonoras de la Fonoteca Nacional. Formó parte del equipo de capacitación del Programa de actualización en Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales 2020 con el tema: El inventario como herramienta para la identificación y preservación de archivos sonoros, recientemente participó en el comité local de la IASA 2022 y en dicho evento impartió el taller de *Conservación y estabilización de soportes sonoros*.

### **Celene Eslava Rojas (México)**

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con un Diplomado en Preservación del Patrimonio de Archivos Sonoros y Audiovisuales. En 2022 participó en la jornada de Conferencia de la IASA, impartiendo el taller de *Conservación y estabilización de soportes sonoros. Recuperación del casete como parte de la memoria sonora*. Es parte del equipo fundador de la Fonoteca Nacional de México y ha trabajado desde 2006 en el Departamento de Conservación y Administración de Colecciones Sonoras realizando trabajos de conservación en los diferentes soportes sonoros. Entre las aportaciones que ha hecho a la institución se encuentra la creación de los modelos para la programación de Tratamientos Térmicos para cintas de carrete abierto con problemas de hidrólisis. Actualmente es responsable de aplicar los Tratamientos Térmicos en cintas de carrete abierto en la Fonoteca Nacional de México.

## 2. ¡Manos al acervo! Experiencias de conservación y preservación en Iberoamérica

### **Melisa Paola Ingas (Argentina)**

Es diseñadora de imagen y sonido, egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesora de Imagen y Sonido egresada de la Universidad Maimónides (UMai). Además, su formación incluye la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual (Sociedad por el Patrimonio Audiovisual), así como diversos cursos con Ana Masiello (Identificación de procesos fotográficos), Mariela Cantú (Preservación de video magnético), Florencia Gear (Conservación Preventiva de Bienes Culturales), Kekena Corvalan (Curaduría y Gestión Cultural), entre otros. Actualmente se desempeña como responsable de Conservación en el Archivo Audiovisual de la Municipalidad de Avellaneda y como Docente Audiovisual en Escuelas de CABA. En dicho archivo realiza tareas de monitoreo, limpieza, conservación preventiva, cambios de guarda y desarrollo de inventarios del material audiovisual que ahí se custodian.

### **Mónica Ayala Atanacio (México)**

Nació en la Ciudad de México, desde su adolescencia se interesó en la fotografía, volvió a tomar la cámara después de una pausa. Durante su formación como historiadora notó que las fotografías podían ser fuentes de investigación, se encandiló por la fotohistoria e inició breves acercamientos sobre trabajos de operadores de la cámara como Manuel Ramos y Eduardo Melhado. A sabiendas de que "una imagen no dice más que mil palabras" se ha interesado por la documentación de las fotografías, ha colaborado en el Archivo Manuel Ramos, en el estudio del fotógrafo Bob Schalkwijk y actualmente se desempeña como responsable de registro y catalogación de la Colección y Archivo de Fundación Televisa.

### **Sheila Xelha Miranda Vázquez (México)**

Es egresada de la Universidad de las Artes de Yucatán en donde obtuvo la especialidad en instrumentación (viola). Desde el 2023 es bibliotecaria de investigación en esa misma universidad.

### **Pamela Rigel Medina Rubio (México)**

Licenciada en historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Sus líneas de investigación abordan la organización de archivos fotográficos y documentales, así como la divulgación de la historia por medio de exposiciones. Desde el 2015 trabaja en la Fundación María y Héctor García organizando y catalogando el archivo documental y fotográfico. A partir del 2018 se convirtió en la coordinadora general de la fundación. También ha participado en la curaduría de varias exposiciones enfocadas en fotografía, arte y arqueología.

## **3. Más allá de las bóvedas. Prácticas de acceso y difusión de archivos sonoros**

### **Diana Dayanira Morales Sánchez (México)**

Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigadora en la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura desde 2010. Desarrolla investigaciones históricas e iconográficas relacionadas con inmuebles catalogados con valor artístico en México. En 2014 participó en el proyecto "Raíces. Documentos de apoyo a la enseñanza de la arquitectura mexicana", adscrito a la Coordinación de Investigación en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Facultad de Arquitectura UNAM. Coordinó la producción de los "Cuadernos de Arquitectura del INBA 1961-1967" (2014); el libro "El Patrimonio Moderno en Iberoamérica. Protección y coordinación internacional. 1er. Coloquio Internacional" (2015); la "Guía de la Colonia Juárez. Inventario de un patrimonio" (2016); el "Glosario ilustrado de la Colonia Juárez" (2017), entre otros proyectos editoriales. En 2018 colaboró en la investigación documental del libro "Diego Rivera. De viva voz, con el pincel y la pluma", así como en el cuidado de la edición y la investigación iconográfica del "Cuaderno de Arquitectura 1. Ruth Rivera".

### **Beatriz Silva Proa (México)**

Licenciada en Antropología Social, ha realizado el Diplomado virtual en Preservación de Documentos Sonoros y el curso de Coordinadores de Audioteclas impartidos por la Fonoteca Nacional en 2012. Diplomado en Patrimonio Sonoro y Audiovisual del Programa Ibermemoria en 2017.

Estuvo a cargo de la Fonoteca de Radio Universidad de San Luis Potosí de 2011 a 2017, durante este tiempo además de las tareas de gestión para conformar el Archivo Sonoro de Radio Universidad, se enfocó en la preservación de algunos de los contenidos sonoros registrados en cintas de carrete abierto y audiocasete, con los cuales se diseñó el CD incluido en el libro Patrimonio y Memoria publicado por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí con motivo de los 90 años de Autonomía Universitaria.

## 4. Salvaguardar lo efímero. Proyectos que resguardan la memoria sonora y fotográfica

### **Noralma Suárez L. (Ecuador)**

Es especialista Superior en Museos y Patrimonio Histórico, por la Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador) y licenciada en Restauración y Museología por la Universidad Tecnológica Equinoccial. Tiene más de 15 años de experiencia en el área cultural, sus trabajos iniciales fueron en el ámbito de la restauración de bienes documentales, esculturas y pintura mural.

Se ha desempeñado en áreas de museografía, sus inicios en esta rama fueron en la Fundación Museos de la Ciudad, específicamente el Museo de la Ciudad, posteriormente continuó en Yaku-Parque Museo del Agua. En el año 2013 ingresó al Museo del Carmen Alto como museógrafa, y para el 2018 como responsable de Reserva de este espacio, función que desempeña hasta la fecha. Ha trabajado en el diseño y montaje de varias exposiciones artísticas nacionales e internacionales que han llegado a la ciudad de Quito como: "Botero, el dolor de Colombia", Darío Basso, Rufino Tamayo, Íconos rusos, entre otras. Tiene experiencia en el registro, inventario y catalogación de bienes patrimoniales y ha colaborado con varias instituciones culturales de la ciudad en los campos antes mencionados.

### **Cristina Machicado Murillo (Bolivia)**

Boliviana nacida en 1986, egresada de la carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) el año 2009. Ha trabajado como archivera en varios proyectos de investigación en el Instituto de Estudios Bolivianos (IEB-UMSA) y como investigadora en el Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia CIS. A lo largo de su vida profesional ha coordinado proyectos de organización documental y bibliográfica además de producciones

audiovisuales alrededor de actividades culturales con la Fundación Flavio Machicado Viscarra (FFMV) y otros espacios universitarios e independientes como el Instituto de Lengua y Cultura Aymara ILCA, la Residencia Materia Gris, la Fundación Cultural Torrico Zamudio y el Centro Cultural de España en La Paz.

### **Lisett Barrios Díaz (Cuba)**

Es licenciada en Información Científico Técnica y Bibliotecología, Universidad de la Habana. Máster en Gestión del patrimonio histórico-documental de la música, Colegio San Gerónimo. Profesora de la materia Servicios de Información en la Escuela Nacional de Técnicos de Biblioteca. Trabajó como especialista principal de los Archivos Musicales de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM). Fungió como especialista principal comercial en Producciones Colibrí y *actualmente es especialista comercial de archivos musicales en Estudios Ojalá.*

## 5. Archivos, militancias e incidencia social. Puesta en valor de la memoria sociopolítica

### **Diana Maffía (Argentina)**

Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Doctora Honoris Causa por la Universidad Nacional de Córdoba y por la Universitat Jaume I, de Castelló, España. Docente e Investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA. Directora del Programa de Actualización en Género y Derecho, posgrado de la Facultad de Derecho de la UBA. Fue Defensora del Pueblo Adjunta de la Ciudad de Buenos Aires, en el área de Derechos Humanos y Equidad de Género. Fue directora académica del Instituto Hannah Arendt de Política y Cultura. Fue Diputada de la Ciudad de Buenos Aires. Fundadora de la Red Argentina de Género, Ciencia y Tecnología (RAGCyT). Fundadora y presidenta de la Asociación Civil Tierra Violeta donde está a disposición pública su biblioteca personal como parte del consorcio de bibliotecas que integran la Biblioteca y Centro de Documentación Feminaria. Desde 2012 dirige el Observatorio de Género en la Justicia del Consejo de la Magistratura de la Ciudad de Buenos Aires.

### **María Patricia Prada (Argentina)**

Licenciada en Bibliotecología y Documentación (Universidad Nacional de Mar del Plata); Máster en Documentación Digital (Universidad Pompeu Fabra); Especialista en Gestión y Conducción del Sistema Educativo y sus Instituciones (FLACSO). Estudió el doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO Argentina).

### **Tzutzumatzin Soto Cortés (México)**

Licenciada en Estudios Latinoamericanos, por la UNAM, maestra en Comunicación y Política en la UAM, y posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Colecciones Fotográficas en la Universidad Autónoma de Barcelona. Activista de la exhibición alternativa y el acceso público a los archivos audiovisuales en México. Colaboró en la Cineteca Nacional de México del 2012 al 2022, en donde destacó su trabajo para la implementación del sistema de consulta de la Videoteca Digital y la fundación de Experiencias de archivo, espacio único de exhibición, investigación y encuentro en torno a las películas de archivo. También coordinó la investigación para la primera guía de consulta del acervo iconográfico en la misma institución (2013) y su actualización en el 2021. Ha impartido talleres de preservación digital audiovisual, de valoración de colecciones audiovisuales y de investigación audiovisual para repensar la memoria comunitaria. En mayo de 2022 recibió el Estímulo a las Buenas Prácticas que otorgó el Fotobservatorio, Amigos del Patrimonio Audiovisual en México, Memórica: México haz memoria y la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. Es investigadora y archivista independiente. Actualmente colabora con varias instituciones y proyectos comunitarios en la formación y preservación de colecciones audiovisuales, entre lo que destaca la coordinación de PreservaLAB, espacio educativo del IMCINE para la conformación de acervos audiovisuales.

### **Victoria Irene (Argentina)**

Es maestra en Periodismo narrativo por la UNSAM. Estudió la Diplomatura en Gestión Documental y Administración de Archivos Públicos UNSAM-INAP. Cuenta con otra Diplomatura en Conservación e Investigación de Archivo Fotográfico. Actualmente es Coordinadora del Archivo de TÉCNOPOLIS -Min. Cultura Nación- <https://www.tecnopolis.gob.ar> También es Coordinadora del Archivo del Museo Penitenciario Argentino - SPF - <https://museopenitenciarioab.ar> Tiene experiencia como productora audiovisual y editora gráfica.

### **Mora De Vincentis (Argentina)**

Cursó la carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires. Tiene formación en fotografía por la Escuela Argentina de Fotografía. Además estudió fotografía cinematográfica por la Escuela Cinematográfica Argentina. Ha realizado estudios de teoría fotográfica e historia de la fotografía en la Université Paris VIII- Saint Denis y se ha desempeñado como asistente del archivo fotográfico del Musée Carnavalet de París. En Argentina ha cofundado el colectivo MANSA, en gestión y conservación de archivos audiovisuales. Ha recibido becas de formación en restauración digital de material fílmico y en gestión archivística de documentos públicos. Ha trabajado como técnica en conservación en el Archivo General de la Nación de Argentina y actualmente se encuentra a cargo de la recuperación del archivo histórico audiovisual del Servicio Penitenciario Argentino.

### **Natasha Sanmartín Monteros (Ecuador)**

Licenciada en Restauración y Museología, Universidad UTE, Quito; Especialista Superior en Archivística y Patrimonio Documental; y Magíster en Archivística y Sistemas de Gestión Documental, Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), Quito. Miembro de la red de investigación Archival City Research Programme de la Universidad Gustave Eiffel de París. Ha trabajado en varios proyectos de investigación relacionados con la conservación, catalogación, digitalización y puesta en valor de archivos de movimientos obreros, seglares y otros. Es docente de la asignatura gestión de riesgos en archivos de la UASB.

### **Sofía Elizalde (Argentina)**

Archivista audiovisual e investigadora especializada en cine silente. Responsable de archivo en el Museo Nacional Casa del Acuerdo (2021-actualidad). Docente de nivel terciario en Escuela Provincial de Arte N° 3. Asistente técnica y capacitadora en preservación de materiales fílmicos en Archivo Fernando Birri (Ministerio de Cultura, provincia de Santa Fe). Realizadora audiovisual (Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario); Conservadora de museos (Escuela Superior de Museología de Rosario); Lic. en museología y repositorios culturales y naturales (UNDAV); Diplomada en preservación y restauración audiovisual (Filo:UBA, C.C.Paco Urondo) con la práctica profesional aprobada en Cineteca Nacional (México). Maestrando en Estudios Culturales (CEI-UNR). Ha participado en congresos, cursos y charlas sobre preservación de patrimonio audiovisual. Expositora en 12th Orphan Film Symposium: Water, climate & migration (NYU, 2020) y seleccionada para el 14th Orphan Film Symposium: Work & play (NYU & Museum of the Moving Image, 2024).

### **Ekaterina Prudkin (Argentina)**

Estudió Producción de Cine y TV en la Escuela de Eliseo Subiela y la licenciatura en Comunicación Audiovisual en la Universidad de San Martín. Fue Asesora en la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INCAA donde acompañó la digitalización de salas cinematográficas en Argentina y coordinó la Incubadora de Proyectos documentales de la Subgerencia de Producción de Contenidos del INCAA 2017 y 2018. Fue la Coordinadora General de la distribuidora de documentales 19-23 DiS y fue la responsable de la programación y selección de los contenidos de los canales ENCUENTRO, PAKA PAKA y DXTV del Sistema de Medios Públicos hasta diciembre de 2023. Se especializa en la curaduría y programación de contenidos para TV, cine y programas especiales y en el trabajo de archivo para series audiovisuales.

## 6. Mujeres en acción. Visiones etnográficas y comunitarias para la preservación de la memoria

### **Laura Alhach (Colombia)**

Es Antropóloga de la Universidad de los Andes, especializada en estrategias de comunicación con el COMBI Institute, y es maestra en Cine documental etnográfico de University College London (UCL). Ha sido coordinadora editorial de la Política Pública Audiovisual, Sonora y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura 2021-2022 y consultora para el Consejo Nacional de Cinematografía, Comisión de la Verdad, Secretaría de Cultura de Bogotá, ONU Mujeres, USAID, BID, ACDI/VOCA, ONG nacionales en Colombia y Documentary Educational Resources en EEUU. De su trabajo derivó la dirección de los cortos “Chontaduro Honey” y “Recordando el sabor del aguacate”, creados a partir de materiales de archivo y retratos íntimos, donde explora procesos de memoria y conflicto en relación con el espacio y la identidad. A finales del 2023 obtuvo un segundo título de máster en Archivos fílmicos y audiovisuales de la Elías Querejeta Zine Eskola y actualmente es investigadora en el grupo “C3: Archivos No-Alineados” coordinado por Léa Morin. Igualmente, hace parte del “Grupo ARDER: Plataforma Investigación y archivística audiovisual” creado con compañeros de Archivo de la EQZE y continúa el desarrollo de un proyecto híbrido de investigación, creación y catalogación colectiva con los materiales de archivo de la serie “Yuruparí”, titulado “Todos los ríos del mar (o una segunda memoria inacabada de Yuruparí)”, con el apoyo de instituciones en Colombia y su productora junto a Mateo Grillo, Tres Mil Malas.

### **Patsy Marlene Meza García (México)**

Es socióloga audiovisual por la UAM Xochimilco. Entre 2005 y 2009 se formó en el Taller de Periodismo del Faro de Oriente, así como en Diplomados en torno al Patrimonio Cultural. Fue becaria de la Central Teatro del Pueblo en el taller Medios Audiovisuales. Se ha desarrollado profesionalmente en espacios como el IMER, el Instituto de la Juventud, el Instituto Mexicano de la Juventud, Trilce Ediciones y Vídeo análisis en C5 Estado de México. Ha sido tallerista de medios audiovisuales para La Otra Mirada A.C., Secretaría de Cultura de la CDMX. Actualmente labora en la Dirección Ejecutiva de Cultura de la Alcaldía Iztapalapa, donde también ha impartido talleres de video comunitario. Ha documentado el material audiovisual para la patrimonialización de la Semana Santa, también trabajó en la conformación de los archivos audiovisuales de los Museos Comunitarios Santiago Acahualtepec, San Sebastián Tecoloxtlán y San Lorenzo Tezonco. Sus temas de trabajo son la memoria colectiva y la historia oral.

### **Renata Ottaviani (Argentina)**

Actualmente cursa el último año de la licenciatura en Antropología en la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), además se dedica a la investigación y la docencia universitaria. Desde 2023 ejerce el cargo de Estudiante Auxiliar en la Cátedra de Antropología Cultural y Social de la Facultad de Psicología (UNLP). En cuanto a la investigación, a partir del 2022 empezó a trabajar como pasante en el Laboratorio de Análisis Cerámico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo (UNLP). Su proyecto de pasantía "Sistematización del registro etnográfico recolectado entre 1998 y 2004 en la localidad de Azampay (Depto. de Belén, provincia de Catamarca)" se desarrolla en el marco del proyecto "Paisajes arqueológicos, redes de relaciones y temporalidad en el Valle de Hualfín (Belén, Catamarca)" (UNLP) que dirige el Dr. Federico Wynveldt. Actualmente está desarrollando su pasantía titulada "Sistematización del registro etnográfico recolectado entre 1998 y 2004 en la localidad de Azampay (Depto. de Belén, provincia de Catamarca)" bajo la dirección del Lic. Juan Manuel Sallés y la codirección de la Dra. Bernarda Zubrzycki. Su línea de investigación es el estudio de los procesos de reconstrucción de las memorias étnicas y el papel que puede ocupar la Antropología como acompañante de los mismos.

### **Rosa López (Paraguay)**

Gastrónoma, consultora y gestora cultural, fundadora de Raíces Vivas, E-nnegko'o y propietaria de L'en-cas. Desde la gastronomía, se dedica a dar visibilidad a los sabores del Chaco, sabores autóctonos. Se enfoca en descubrir

y replantear la cocina tradicional, creativa y contemporánea. Investiga para el rescate de sabores, desarrollando nuevas recetas, productos y creatividad en la gastronomía sostenible. Desde la gestión cultural, crea y desarrolla proyectos culturales y de rescate de saberes y sabores. Además, gestiona y organiza eventos tanto en Paraguay como en Francia y Portugal.

### **Emily Icedo (México)**

Es actriz, cantante, documentalista, directora, productora y guionista. Diplomado en Cine Documental por la Universidad Autónoma de Zacatecas y otros diplomados y talleres relacionados con grupos indígenas (FILAC-ONU-ITU). Integrante de tres generaciones de Polos Audiovisuales en Sonora por el Imcine y el ISC. Beneficiaria de Pacmyc. Participante de la II Residencia para guionistas del Noroeste de México. Participante en PlataformaMX y RetoDocsMx 2020. Miembro fundadora del grupo de ayuda social Solidaridad Comca'ac desde el 2012 e Icoos Hicoiit desde 2015. Ha escrito, dirigido y producido los documentales: "Ziix hantx moca cmiique quij iti coi pacta"/ "Historias Antiguas que les pasaba a los Barnett Astorga"; "Xepe xah hehe an com ihisax"/ "Latidos del Mar y del Desierto"; "Voces Comca'ac"; "Flor Comca'ac"; "Los Descendientes", estos dos últimos fueron seleccionados para la Segunda muestra de cine en lenguas indígenas 2021 en la plataforma de Imcine FilminLatino; y "El último en la lista". Algunos de sus documentales han sido mostrados en festivales de cine internacionales en Colombia, Panamá y México, así como en televisión abierta a nivel nacional. Productora del cortometraje Expediente 1394. Beneficiaria de Ecamc 2020 de Imcine con el proyecto documental "No muevan mis raíces". Ganadora del Premio Nacional Tejer Puentes 2021. Participante en Huellas Verdes 2022. Ganadora del concurso de guion nacional Nárralo en primera persona 2022. Ganadora de PECDA Sonora 2022. Miembro del equipo ganador de Memorias Vivas 2022 a nivel nacional y FOCINE Acervos 2023. Cofundadora del proyecto de exhibición CINE RAÍCES en Punta Chueca, Sonora, 2023.

## **Sobre las editoras de esta obra**

### **Georgina Sanabria Medina (México)**

Egresada de la maestría en Comunicación y Educación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene otra maestría en Desarrollo Educativo por la Universidad Pedagógica Nacional. Cuenta con el doctorado en Bibliotecología y Estudios de la Información impartido por la Universidad

Nacional Autónoma de México. Es parte del equipo fundador de la Fonoteca Nacional de México, institución en donde tuvo a su cargo el servicio a los usuarios en la Audioteca y, posteriormente, la coordinación académica. Ha investigado con amplitud el tema de la inteligencia artificial y su relación con los archivos sonoros y audiovisuales. Sus líneas de investigación se enfocan en la inteligencia artificial y su vinculación con los archivos sonoros, así como con la educación en línea. Actualmente es la coordinadora del Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

### **Ana Cecilia Medina Arias (México)**

Estudió Letras Modernas Francesas. Es gestora, traductora y editora. Realiza abordajes intermediales enfocados a objetos que se ubican en las intersecciones de las disciplinas. Sus intereses la han llevado a vincularse con los campos del arte y la poesía sonora, el caminar, la escucha, la ciudad y la cultura digital. Fue editora en el portal E-literatura del Centro de Cultura Digital. Actualmente es especialista en el Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

# Directorio

Representantes de los países miembro del Programa Ibermemoria  
Sonora, Fotográfica y Audiovisual

**Argentina:** Emiliano Meincke  
Dirección Nacional de Museos. Subsecretaría de Patrimonio Cultural.  
Secretaría de Cultura

**Colombia:** Francisco Javier Flórez Bolívar  
Director del Archivo General de la Nación

**Costa Rica:** Laura Rodríguez Amador  
Directora de la Benemérita Biblioteca Nacional de Costa Rica

**Cuba:** Otto Eugenio Braña González  
Director de Patrimonio del Instituto de Información y  
Comunicación Social de Cuba

**Ecuador:** Alejandra Salazar Ruiz  
Directora del Archivo Histórico Nacional del Ecuador

**México:** Francisco J. Rivas Mesa  
Presidente del Programa Ibermemoria  
y Director de la Fonoteca Nacional de México

**Nicaragua:** Idania María Castillo Arcia  
Co-Directora de la Cinemateca Nacional

**Panamá:** Sheila González  
Directora Nacional de Cine. Ministerio de Cultura de Panamá

**República Dominicana:** José Enrique Rodríguez Alcántara  
Director de la Cinemateca Dominicana

*Memorias.  
El legado de las mujeres  
en la preservación del patrimonio  
sonoro, fotográfico y audiovisual.  
Una perspectiva iberoamericana 2024*

\*

Primera edición, marzo 2025

\*

Edición a cargo de la  
Unidad Técnica del Programa  
Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual  
Georgina Sanabria Medina  
Ana Cecilia Medina Arias  
Erika Aranda Franco

ISBN: 978-607-631-293-3

9 786076 1312933

10  
PCS.

