

Memorias

El legado de las mujeres en la preservación
del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual.
Una perspectiva iberoamericana

2025

Georgina Sanabria Medina,
Ana Cecilia Medina Arias y
Valex Ortiz Aguilar (Eds.)

Memorias.

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

Una perspectiva iberoamericana 2025

Georgina Sanabria Medina, Ana Cecilia Medina Arias
y Valex Ortiz Aguilar (Eds.)

PROGRAMA IBERMEMORIA
SONORA, FOTOGRAFICA Y AUDIOVISUAL
2026



Secretaría General
Iberoamericana
Secretaria-Geral
Ibero-Americana



Programa
IBERMEMORIA
SONORA, FOTOGRAFICA Y AUDIOVISUAL

Para citar esta obra:

Sanabria Medina, G., Medina Arias, A. C. y Ortiz Aguilar, V. (Eds.). (2026). Memorias. El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. Una perspectiva iberoamericana 2025. Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

D. R. © PROGRAMA IBERMEMORIA SONORA, FOTOGRAFICA Y AUDIOVISUAL. Francisco Sosa 383, Colonia Barrio de Santa Catarina, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04010, Ciudad de México.
www.ibermemoria.org

Diseño y formación de portada e interiores

Astrid Solange Stoopon Mendoza

Coordinación editorial

Ana Cecilia Medina Arias, Valex Ortiz Aguilar y Georgina Sanabria Medina

Corrección de estilo

Ana Cecilia Medina Arias, Valex Ortiz Aguilar y Georgina Sanabria Medina

Foto de portada

Aidee Samantha Vargas Hernández

Primera edición: marzo 2026

ISBN (digital): En trámite.

Hecho en México

[Contenido]

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1 RAÍCES Y LEGADO. REVITALIZACIÓN DE LOS ARCHIVOS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTES	10
1.1 Perspectivas y desafíos en la preservación de los saberes y sabores de las comunidades rurales e indígenas en Paraguay Rosa Beatriz López Chaparro (Paraguay)	11
1.2 Experiencias y aprendizajes en el Centro de Documentación e Investigación Antropológica Anne M. Chapman Alicia Casas Arbós y Ludmila Rogel (Argentina)	17
1.3 La contribución de las mujeres en la revitalización de las memorias, músicas y danzas ancestrales de los pueblos originarios Qom del Chaco Argentino Colectivo AnañaGat: Soledad Torres Agüero, Ema Cuañeri y Silvia Citro (Argentina)	25
CAPÍTULO 2 CIMIENTOS DE LAS MEMORIAS VISUALES Y SONORAS. HISTORIAS DE CREACIÓN DE ARCHIVOS	34
2.1 MemAT: Memoria Audiovisual de Tabasco. Construcción comunitaria de un acervo digital Diana Isabel Armenta Ramírez (México)	35
2.2 El patrimonio en tus manos: acercando el patrimonio sonoro a los peruanos a través de la Fonoteca Bicentenario Johuseline Porcel Caballero (Perú)	43
2.3 Archivo Histórico de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo Leislíe Gómez Cruz (México)	48
CAPÍTULO 3 ENTRE MEMORIAS Y REGISTROS. EL ARTE DE INVENTARIAR Y CATALOGAR EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	62
3.1 Un acercamiento hacia el inventariado y la conservación de fotografías en el Museo de los Inmigrantes de San Javier Luana Avondet Krivaguzov (Uruguay)	63

3.2 Experiencia de trabajo colaborativo en la descripción del archivo fotográfico de Alberto Lenis Nathali Sarria Chávez y Katherine León Zuluaga (Colombia)	69
CAPÍTULO 4 CONSERVAR LA HERENCIA DOCUMENTAL. CUIDADOS ESENCIALES PARA PRESERVAR LA MEMORIA	75
4.1 Técnicas de restauración y preservación física de películas de nitrato y acetato de celulosa Aidee Samanta Vargas Hernández (México)	76
4.2 Análisis y discusión para la preservación del filme <i>Hangares de Balbuena</i> . Una mirada a la preservación del cine documental nacional mexicano Diana Victoria Rojas Díaz y Tania Patricia Roa Hernández (México)	84
CAPÍTULO 5 REVIVIR EL ECO DEL TIEMPO. LA DIGITALIZACIÓN COMO UN SUSURRO ENTRE LO EFÍMERO Y LO PERDURABLE	93
5.1 María Concepción Anaya de Vega: la digitalización de sus memorias Ana Laura Velázquez Almendaríz (México)	94
5.2 Historias femeninas en archivos masculinos Ana María Mendoza Ludeña (Ecuador)	104
CAPÍTULO 6 VENTANAS PARA MIRAR Y ESCUCHAR LA MEMORIA. ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN Y ACCESO A LOS ACERVO	116
6.1 Archivos íntimos, patrimonio colectivo: las cineastas caribeñas y su diálogo con la memoria Lauren Patricia Fernández Lora (República Dominicana)	117
6.2 Del olvido al rescate: un archivo que resiste Estefania De Cara (Argentina)	125

6.3 Archivo Sonoro de la Tierra Caliente “Leandro Corona Bedolla”. Memoria y Tradición Ana Margarita Alanís Rueda y Mayra Daniela Olmedo Garrido (México)	130
6.4 Acceso, uso y difusión de la colección audiovisual de la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia: experiencias y desafíos en la preservación Diana Dayanira Morales Sánchez (México)	139
6.5 Archivos audiovisuales comunitarios, una herramienta pedagógica para conservar la memoria y preservar la identidad iberoamericana María Josefa Restrepo Brand (Colombia)	145

SOBRE LAS AUTORAS Y EL EQUIPO EDITORIAL	154
--	------------

A diferencia de los documentos en papel, cuya materialidad y legibilidad descansan principalmente en la escritura textual, los registros sonoros, fotográficos y audiovisuales resguardan memorias a través de la voz, las sonoridades, la imagen, el gesto y el movimiento. Su preservación no se limita al cuidado de un soporte físico, sino que exige conocimientos técnicos específicos, procesos continuos de migración tecnológica, criterios de descripción especializados, además de atención constante a las implicaciones éticas de su acceso y circulación. Estas particularidades han contribuido a consolidar la preservación sonora, fotográfica y audiovisual como campos con metodologías propias y en expansión, que han dejado de entenderse como apéndice de las llamadas “colecciones especiales”.

Este reconocimiento resulta fundamental para las acciones que impulsa el Programa Ibermemoria, orientadas a fortalecer las capacidades técnicas, promover estándares comunes y acompañar iniciativas de resguardo en la región. En este sentido, el 2° encuentro virtual *El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual* convocó a mujeres que sostienen, activan y resignifican acervos, fondos y colecciones constituidos con este tipo de registros, generando un espacio para compartir experiencias y reflexionar colectivamente sobre sus aportes. En esta publicación se reúnen los textos de algunas de las participantes de dicho encuentro. Tras su realización, los días 5 y 6 de marzo de 2025, se convocó al envío de las versiones escritas de las presentaciones; aquí se recopilan los trabajos recibidos como resultado de esa invitación.

El primer capítulo presenta experiencias de revitalización de memorias indígenas en Argentina y Paraguay. Se incluyen la creación de repositorios comunitarios, las reflexiones previas a la elaboración del protocolo de acceso al Fondo Chapman y la activación de archivos etnográficos de músicas y danzas Qom en procesos creativos contemporáneos desde una perspectiva intercultural crítica.

El capítulo dos continúa con experiencias de creación y consolidación de archivos institucionales y comunitarios en México y Perú. Los textos del capítulo tres indagan y profundizan en los procesos técnicos y colaborativos de inventariado, catalogación y conservación de fotografías en el Museo de los Inmigrantes de San Javier, Uruguay y en el laboratorio La historia de Cali en la lente de Lenis en Colombia. En el capítulo cuatro se abordan estrategias especializadas para la restauración del patrimonio fílmico desde su práctica en México con soportes como el nitrato y el acetato de celulosa; además del análisis del caso concreto de preservación del filme documental *Hangares de Balbuena*. En el capítulo cinco se incluyen dos ejemplos —el acervo de María Concepción “Conchita” Anaya de Vega en México y los Archivos Presidenciales del Centro Cultural de la PUCE en Ecuador—, que dejan ver cómo la digitalización de fotografías, cartas y registros sonoros, además de una estrategia de preservación, puede ser una herramienta que posibilita la recuperación y relecturas del papel de las mujeres en distintos contextos. Finalmente, el capítulo seis culmina con diversas estrategias de acceso, difusión y uso social de archivos sonoros y audiovisuales en Argentina, Colombia, México y República Dominicana mostrando cómo desde iniciativas comunitarias e institucionales se construyen herramientas de resistencia y memoria colectiva.

En conjunto, esta publicación traza un mapa de las prácticas y enfoques que las autoras aportan a la preservación sonora, fotográfica y audiovisual desde el cuidado técnico, la acción comunitaria y la reflexión crítica. Algunos casos presentados extienden la noción misma de patrimonio no solo al prestar atención a los archivos familiares o personales, sino también a través de los procesos de acceso y activación que impulsan. Más que una única perspectiva iberoamericana, aquí se reúne una pluralidad de miradas y modos de hacer memoria a partir de registros sonoros, fotográficos y fílmicos a cargo de mujeres situadas en diversas latitudes de la región.

Ana Cecilia Medina Arias
Marzo 2026

[Capítulo 1]

Raíces y legado.

Revitalización de los
archivos indígenas y
afrodescendientes

Perspectivas y desafíos en la preservación de los saberes y sabores de las comunidades rurales e indígenas en Paraguay

Rosa Beatriz López Chaparro (Paraguay)

Colaboradores: Celeste Escobar, Ronaldo

Lanto´oy´ Unruh, Ruth Bobadilla y Leticia Jara

11

Este texto aborda el trabajo de la red de mujeres Raíces Vivas, que se dedica a la preservación de la diversidad cultural de las comunidades autóctonas de Paraguay, destacando la importancia de crear registros que mantengan viva la memoria colectiva, especialmente en el contexto de los desafíos climáticos. Actualmente, Raíces Vivas está desarrollando una plataforma para compartir proyectos como Poytáva ha Tembiporu, que investiga y recaba información sobre los alimentos y sus utensilios, sus usos y su evolución. Por otra parte se encuentra Arandu Pu, que colecta diálogos en lenguas maternas y, el proyecto más importante, llamado Maaneng, que registra y documenta la festividad de los pueblos Enlhet y Toba-enenlhet del Chaco paraguayo, a través de herramientas como el registro audiovisual, la conservación de sonidos tradicionales y la fotografía etnográfica.

Para el desarrollo de esta plataforma, la participación comunitaria y la integración de tecnologías emergentes son fundamentales. En Paraguay existen 19 pueblos autóctonos por lo que la preservación del patrimonio cultural es esencial. Los tres proyectos antes mencionados son un esfuerzo interdisciplinario y colaborativo para documentar y preservar el diverso patrimonio cultural de Paraguay, respetando las tradiciones y fortaleciendo la relación de la comunidad con su historia.



IMÁGENES 1 ▴ Y 2 ▸

En esta presentación queremos compartir las perspectivas y desafíos que, desde la red de mujeres Raíces Vivas, hemos encontrado a la hora de ejecutar los proyectos de registro de saberes y preservación de la Memoria (Imágenes 1 y 2).

Actualmente, nos encontramos en la etapa de desarrollo de la plataforma que servirá como un escaparate para presentar tanto los trabajos ya realizados como los proyectos futuros. La meta principal de cada uno es integrar una colección de materiales multilingües, que funcionarán como una mediateca accesible tanto para aquellos interesados en explorarlos desde el territorio paraguayo como para compatriotas que residen en otros países y desean dar a conocer la rica diversidad cultural de Paraguay.

Desde junio de 2023, hemos estado inmersos en el proyecto Poytáva ha Tembiporu, sobre alimentos y utensilios. Este proyecto surgió como un conversatorio inicial en el 2022, 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 (Imágenes 3 y 4).

IMÁGENES 3 ▴ Y 4 ▸





IMAGEN 5 ▲

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 material multilingüe disponible para el año 2025. 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 5).

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. Además, colaboramos de forma estrecha 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 (los sonidos de la sabiduría), el cual tiene como misión

rescatar y transmitir las sabidurías a través de diversos medios, incluyendo podcasts, videos, cápsulas y miniseries de diálogos en lengua materna. 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 cinco familias lingüísticas, las cuales se dividen en 19 pueblos autóctonos y muchas de ellas están en peligro de desaparecer (Imágenes 6, 7 y 8).

IMAGEN 6 ▼





IMÁGENES 7 ▴ Y 8 ▾

El más reciente proyecto que estamos desarrollando, dentro del eje temático Patrimonio cultural inmaterial y memoria viva de comunidades indígenas, representa un caso significativo de preservación cultural y documentación de tradiciones indígenas. Se enfoca en el registro del Maaneng, una danza, que forma parte central de las festividades de los Enlhet y Toba-enenlhet. El registro se llevó a cabo en la comunidad de Casanillo, en el Chaco paraguayo. El Maaneng además de ser un momento de alegría y conexión con la naturaleza, también es un elemento central de la identidad cultural y el patrimonio inmaterial de la comunidad (Imagen 9).

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 lograr su documentación y preservación, entre los cuales se ha puesto en práctica lo siguiente:

- 1. REGISTRO AUDIOVISUAL:** el Maaneng involucra música, danza, cantos y rituales que son fundamentales para comprender la cultura y la cosmovisión de los pueblos Enlhet y Toba-enenlhet. Por lo tanto, la documentación audiovisual es crucial para capturar la riqueza de esta celebración de manera auténtica. Conservación de sonidos tradicionales: la música y los cantos asociados con el Maaneng son parte integral de la experiencia ritual. La preservación de estos sonidos tradicionales requiere técnicas especializadas para

realizar capturas de calidad que permitan transmitir el significado cultural de la música y los cantos indígenas.

2. FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA: el Maaneng también incluye vestimenta tradicional, decoraciones y escenarios naturales que son importantes para la comprensión de la cultura. Así, la fotografía etnográfica desempeña un papel crucial en la documentación visual de dichos elementos culturales y su contexto.

3. PARTICIPACIÓN COMUNITARIA: es fundamental involucrar a la comunidad en las distintas etapas del proceso de documentación y preservación. Esto no solo permite garantizar la precisión y autenticidad del material recopilado, sino que también fortalece la relación de la comunidad con su patrimonio cultural.

4. USO DE TECNOLOGÍAS EMERGENTES: la incorporación de tecnologías emergentes de registro audiovisual, como drones o realidad virtual, puede ofrecer nuevas perspectivas y experiencias inmersivas en la documentación, permitiendo una comprensión más profunda y accesible de esta tradición cultural.

IMAGEN 9 ▾



El proyecto Maaneng representa un esfuerzo significativo para documentar y preservar una parte importante del patrimonio cultural indígena que requiere enfoques interdisciplinarios y colaborativos, específicamente, que integren la tecnología, la participación comunitaria y el respeto por la cultura y las tradiciones de la comunidad.

En conjunto, estas acciones no solo aseguran la conservación de las festividades como expresión viva del patrimonio cultural indígena, sino que también sientan las bases para su transmisión a las futuras generaciones. El proyecto demuestra que la combinación de métodos tradicionales, tecnologías emergentes y participación comunitaria puede convertirse en un modelo de referencia para la documentación y salvaguarda de festividades indígenas, fortaleciendo la identidad cultural y el reconocimiento del legado de los pueblos Enlhet y Toba-enenlhet.

Con “Perspectivas y desafíos en la preservación de los saberes y sabores de las comunidades rurales e indígenas en Paraguay” se dejan ver estos procesos que reflejan una construcción colectiva y comprometida que, con dedicación y muchas veces con recursos limitados, busca mantener vivas las memorias, lenguas, prácticas y celebraciones de las comunidades rurales e indígenas del país. A través del registro, la investigación y la difusión —en múltiples formatos y lenguas— se crea un puente entre pasado, presente y futuro, fortaleciendo la identidad y abriendo espacios para que nuevas generaciones conozcan, valoren y continúen estas tradiciones. La combinación de metodologías colaborativas, el uso creativo de tecnologías y la participación activa de las comunidades convierte estos proyectos en un ejemplo inspirador de cómo la cultura puede preservarse, compartirse y proyectarse más allá de las fronteras, reafirmando la vigencia y riqueza del patrimonio cultural del Paraguay.

Experiencias y aprendizajes en el Centro de Documentación e Investigación Antropológica Anne M. Chapman

Alicia Casas Arbós y Ludmila Rogel (Argentina)

17

PRESENTACIÓN

Esta ponencia nace de una experiencia concreta: el trabajo con el Fondo documental de Anne Chapman, alojado en el Centro de Documentación e Investigación Antropológica Anne M. Chapman (CEDIAAC) de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego A. e I. A. S. En el cruce entre la archivística y la producción cultural, de donde venimos cada una respectivamente, nos encontramos ante un desafío que trasciende lo técnico: ¿cómo organizar un archivo que involucra memorias, saberes y derechos de pueblos originarios sin reproducir las formas coloniales?

Partimos de una serie de supuestos que queremos hacer explícitos para no naturalizar nuestras posiciones. En primer lugar, creemos que la universidad pública, a pesar de sus contradicciones, puede actuar como un espacio legítimo de mediación entre saberes diversos, siempre que esa mediación sea consciente de su historia y sus límites. En segundo lugar, sostenemos que el conocimiento científico —cuando se practica de manera crítica, situada y colaborativa— no es incompatible con las memorias vivas y los saberes comunitarios, sino que puede dialogar con ellos (de Sousa Santos y Meneses, 2014). En tercer lugar, defendemos el acceso abierto al archivo como condición para que múltiples lecturas y apropiaciones sean posibles, sabiendo que ese acceso debe regularizarse con criterios éticos, no solo técnicos. Y, por último, afirmamos que

la organización documental no es una tarea neutral ni cerrada, sino un proceso de disputa donde se juega el sentido mismo de la memoria y la pertenencia.

SOBRE EL FONDO CHAPMAN

Anne Chapman fue una antropóloga franco-estadounidense que investigó durante casi cinco décadas a los pueblos Selk'nam y Yagan, estableciendo relaciones a largo plazo con muchas de las personas que participaron en sus estudios. El fondo documental alojado en el CEDIAAC contiene una parte significativa de ese trabajo: entrevistas grabadas, cuadernos de campo, fotografías, cartas personales, objetos de uso cotidiano, publicaciones y una biblioteca especializada en antropología. Es un archivo heterogéneo, íntimo y científico a la vez.

Anne Chapman realizó trabajos etnográficos con los Tolupanes de Honduras y con los pueblos originarios del extremo sur del continente americano. La documentación de su trabajo con los Tolupanes fue llevada por ella misma a Honduras antes de morir. El legado académico vinculado a su trabajo etnográfico sobre los pueblos de Tierra del Fuego se encuentra distribuido en tres instituciones: el CEDIAAC, el National Anthropological Archives del Smithsonian Institution (EE. UU.), así como en el Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC) de la Université Paris Nanterre, institución con la que Chapman tuvo una relación académica sostenida.

Hasta ahora no hemos podido determinar si los documentos conservados en estas instituciones duplican o complementan el material disponible en Tierra del Fuego. Una tarea pendiente para la reconstrucción del fondo como totalidad es establecer vínculos comparativos con estas instituciones y construir una cartografía transnacional del legado de Chapman.

El fondo fueguino puede dividirse, grosso modo, en estos grandes conjuntos:

- Documentación relacionada al trabajo de campo con personas del pueblo Selk'nam, entre 1964 y 1985.

- ▶ Documentación relativa a su trabajo con personas del pueblo Yagan, entre 1985 y 2010, en particular con la comunidad de Mejillones en la isla chilena de Navarino.
- ▶ Una biblioteca personal con libros y artículos científicos especializados en antropología, lingüística, historia y etnografía de América del Sur.
- ▶ Documentación relativa a sus proyectos audiovisuales sobre ambas comunidades.

A lo largo de casi medio siglo de trabajo, Chapman utilizó y acumuló documentos en múltiples soportes: cintas de carrete abierto, cassettes, mini-cassettes, cuadernos manuscritos, hojas mecanografiadas, fichas de trabajo, negativos fotográficos, diapositivas, CDs, DVDs, VHS, libros subrayados, apuntes sueltos, recortes de prensa. Este carácter multisoporte y multigénero impone desafíos técnicos y metodológicos singulares a la hora de procurar su conservación y preservación.

BREVE HISTORIA DEL ARCHIVO

Tras la muerte de Anne Chapman en 2010, su archivo fue finalmente trasladado a Ushuaia en 2018, luego de un juicio sucesorio que nombró herederos a la Fundación Ushuaia XXI. Desde entonces, y especialmente a partir de 2021, se desarrolló un proceso progresivo de apertura, preservación y organización del fondo en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego. Este proceso incluyó la creación de un espacio físico, la conformación de una Comisión Asesora formada por académicos y representantes de las comunidades y múltiples actividades con participación comunitaria que dieron como resultado un Protocolo de Apertura consensuado. Estas acciones buscaron responder a las tensiones entre los procesos archivísticos y la demanda de participación de los pueblos originarios. A partir de 2024, con el apoyo del programa Ibermemoria, comenzó el trabajo específico de preservación e identificación de los documentos sonoros del fondo, con instancias de formación, apertura de cajas

y reconocimiento de materiales a cargo de representantes indígenas, en un marco de diálogo sostenido.

CONFLICTOS, APERTURAS Y LÍMITES

Sin embargo, estos trabajos no lograron atender del todo las demandas de representación y participación de las comunidades. En una ocasión, una mujer de la comunidad Selk'nam expresó que deseaba que las cosas de su abuela fueran vistas solo por su familia. No por investigadores, ni por personas curiosas, ni siquiera por otros Selk'nam. Esta intervención reveló que el archivo es una trama de memorias afectivas, políticas e íntimas. Cualquier decisión sobre su organización debe reconocer y escuchar esas voces.

A lo largo de este proceso hemos sido testigos de los matices que desestabilizan toda lectura homogénea de “la comunidad”. Los pueblos originarios no son entidades cerradas ni armónicas: las categorías de pueblo, comunidad, familia o individuo se activan y reconfiguran según los contextos. Las disputas internas, las desconfianzas y los desacuerdos en torno a la representatividad afectan directamente cualquier política de archivo.

En este marco surgió el debate sobre qué tipo de archivo constituye el Fondo Chapman: ¿un archivo personal y científico, o un archivo del pueblo Selk'nam? La respuesta no es unívoca, pero tampoco excluyente. Por un lado, se trata de un fondo personal y científico: fue producido por Anne Chapman en el marco de sus investigaciones académicas, desde una perspectiva antropológica europea del siglo XX. Conserva sus notas de campo, correspondencias, grabaciones y publicaciones, en diálogo con metodologías y lenguajes científicos.

Por otro lado, es un archivo etnográfico: sus documentos fueron contruidos con y a partir de vínculos con personas, lenguas, territorios, historias y afectos que desbordan el marco científico. Desde esta perspectiva, el archivo contiene múltiples capas de sentido que pueden ser leídas y apropiadas

desde saberes comunitarios, derechos humanos, prácticas artísticas o memorias afectivas. Como plantea Mariana Nazar:

No son los archivos los que producen sentidos; son los usuarios, cuando pueden acceder, los que construyen los sentidos. Para ello, es nuestra responsabilidad garantizar el acceso, así como poder contextualizarlos [...] referenciando cómo se produjeron, cuáles fueron sus procesos de selección, de clasificación, etc. (Nazar, 2010, en Domínguez et al., 2024, p.154).

¿Cómo lograr que la organización de los materiales de un archivo habilite las lecturas y las construcciones de sentido de una diversidad de personas y colectivos no académicos? La producción de conocimiento —entendida como una práctica crítica, situada y colaborativa (Lugones, 2008; de Sousa Santos, 2005)— requiere de archivos abiertos, accesibles y contextualizados. El acceso no solo permite leer lo que dicen los documentos, sino interrogar cómo y por qué fueron producidos.

Aquí el principio de procedencia se vuelve clave para situar los contextos de producción. Este archivo fue creado con fines científicos, desde un enfoque antropológico europeo del siglo XX. No se trata de reforzar la centralidad de Chapman, sino de no naturalizar su lugar como productora de sentido. Reconocer su subjetividad nos permite comprender las condiciones epistemológicas de origen del archivo, lo que no excluye, sino que potencia su relectura desde otros marcos.

Y aún así, nos enfrentamos a una pregunta que nos interpela: ¿cómo poner en diálogo esa mirada archivística con la de una persona Selk'nam o Yagan que, al buscar en el archivo, no espera encontrar un dato científico, sino una continuidad con su pasado o un saber ancestral?

ENTRE EL ARCHIVO TRADICIONAL Y LAS MEMORIAS VIVAS

Frente a estos dilemas, proponemos una posición híbrida. La universidad puede ser, en este caso, un espacio de mediación

sensible y crítica, que propicia el diálogo entre diferentes epistemologías. Sin negar la importancia de lo técnico, impulsa el diálogo con lo político, lo afectivo y lo intercultural.

El enfoque metodológico propuesto articula principios archivísticos (como el principio de procedencia, el respeto por la organicidad del fondo, las series documentales y la descripción normalizada según ISAD(G)) con propuestas participativas. Estas incluyen:

- ▶ Entrevistas con miembros de las comunidades involucradas.
- ▶ Talleres de manipulación y aproximación al archivo, donde se comparten saberes con participantes indígenas para desnaturalizar el monopolio del conocimiento archivístico.
- ▶ Jornadas de escucha colectiva, que busquen resignificar los registros sonoros en clave comunitaria y afectiva.
- ▶ Jornadas de reflexión y discusión colectiva acerca de la descripción y catalogación de los documentos del archivo.
- ▶ Desarrollo de glosarios colaborativos y tesauros comunitarios, que incorporan vocabularios no académicos y perspectivas locales.
- ▶ Producción de protocolos compartidos de acceso y consulta, que reconocen la necesidad de límites éticos frente a contenidos sensibles.

Estas propuestas se enmarcan en el Protocolo de Apertura y en el proyecto Archivo Abierto: un proceso de memoria colectiva. Son el resultado de un proceso de diálogo sostenido y de construcción de consensos entre el equipo archivístico-universitario y las y los Selk'nam y Yagan que participan en los encuentros y espacios de discusión impulsados por la universidad.

Apostamos a una práctica flexible, situada y autorreflexiva. La archivística tradicional ofrece herramientas valiosas de organización y trazabilidad, pero resulta insuficiente si no se abre a formas de conocimiento, valoración y uso cultural que escapan a su lógica. Como sostienen Barité y Rauch (2024), avanzar hacia sistemas de organización documental que reconozcan los saberes indígenas implica también

revisar críticamente las epistemologías y clasificaciones sobre las que se sustentan nuestras propias prácticas. En esta misma línea, Rockwell (2009) plantea que toda práctica de conocimiento implica un vínculo entre sujetos que se transforma mutuamente en el hacer. Esto refuerza la necesidad de metodologías participativas donde los saberes se construyen en relación y no se transmiten unidireccionalmente.

CONCLUSIÓN

El Fondo Chapman representa un caso donde se entrecruzan memoria, ciencia, afectos y disputas por el sentido. No es un archivo “archivado”, sino que está en construcción, atravesado por preguntas sobre el poder, la representación y la legitimidad. En este contexto se logró consensuar una parte significativa del protocolo de apertura y el acuerdo con las comunidades sobre la necesidad de avanzar en acciones concretas de conservación de los documentos sonoros. Estos registros, por estar contenidos en soportes obsoletos desde el punto de vista tecnológico, no pueden ser consultados ni activados sin un proceso previo de preservación técnica.

Entender el archivo como un espacio abierto y en proceso implica asumir que el conocimiento no siempre llega en forma de respuestas, sino que se construye en el hacer. Abrir las cajas, intervenir, trabajar sobre los objetos y documentos que hay dentro permite, tanto a la institución como a las comunidades, disputar sentidos, habilitar afectos y generar saber. Este trabajo no clausura el debate sobre la custodia del archivo, sino que lo reconoce como una pregunta viva que debe seguir siendo discutida con las comunidades involucradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barité, M. y Rauch, M. (2024). Native Peoples and Knowledge Organization: Perspective from the Indigenous Subject Representation to Promote Latin American Approaches. *Knowledge Organization*. 51(8), 626-641. <https://doi.org/10.5771/0943-7444-2024-8-626>
- De Sousa Santos, B. (marzo 2007). La universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad. *Umbrales. Revista del Postgrado en Ciencias del Desarrollo*, (15), 13-70. https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/bolivia/cides/umbrales/15/de_Sousa_SANTOS.pdf
- De Sousa Santos, B., y Meneses, M. P. (2014). *Epistemologías del sur*. Ediciones Akal.
- Domínguez et al. (diciembre 2024). El acceso abierto a los archivos de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Relevancia y potencialidades desde la experiencia del Archivo DILA (IMHICIHU-CONICET, Argentina). *Información, cultura y sociedad*, (51), 189-199. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/14587/13653>
- Lugones, M. (julio-diciembre 2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Mansur, M. E., Péquignot, A., y Bach, A. F. (2021). Situaciones de emergencia global: Reflexiones sobre la preservación y la digitalización de los archivos científicos a partir del proyecto ARTEFAC. *Revista de Antropología Experimental*, (21), 59-65.
- Protocolo para el inventario general del Centro de Documentación e Investigación Antropológica Anne Mackay Chapman (CEDIAAC), RESOLUCIÓN (REC-R/2) N°: 152/2024.
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: Historia y cultura en los procesos educativos*. Paidós.

La contribución de las mujeres en la revitalización de las memorias, músicas y danzas ancestrales de los pueblos originarios Qom del Chaco Argentino

Colectivo AnañaGat: Soledad Torres Agüero,
Ema Cuañeri y Silvia Citro (Argentina)

25

Presentamos un recorrido por algunas experiencias de investigación-creación, preservación y divulgación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual de los pueblos originarios Qom del Chaco argentino, especialmente vinculadas a sus músicas y danzas que denominan “antiguas” (previas a la conversión al evangelismo pentecostal). Este proceso de trabajo realizado en el marco del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires, que se ha extendido durante más de 25 años, se distingue por su profundidad temporal, su enfoque colaborativo e intercultural y el involucramiento de investigadoras, docentes y artistas mujeres indígenas y no indígenas.

En este recorrido destacamos tres momentos: primero, **el relevamiento histórico y la recopilación etnográfica** de archivos que documentan las músicas y danzas ancestrales Qom desde principios del siglo XX, las cuales fueron históricamente invisibilizadas y estigmatizadas por los procesos de evangelización; luego, **el uso de estos archivos en diversos talleres participativos de video, danza y memoria**, enfoque que ha permitido la producción de nuevos materiales, incluidas coautorías en libros y películas. Finalmente, un tercer momento que **presenta la exploración y reelaboración creativa de los archivos** en el marco de una interculturalidad crítica, constituyendo y tensionando el concepto de patrimonio; que además ha resultado en obras de distintos formatos como

videodanza, un disco de cantos ancestrales, videoclips, una canción de rap originario y una puesta en escena performática.

I. RELEVAMIENTO HISTÓRICO Y RECOPIACIÓN ETNOGRÁFICA DE MÚSICAS, DANZAS Y RITUALES QOM (1998-2004)

Nuestras relaciones con el pueblo Qom (o Toba) comenzaron en 1998, cuando Silvia Citro inició el estudio de sus rituales en comunidades rurales de la provincia de Formosa, en el noreste de Argentina. Este grupo étnico, que cuenta con alrededor de 100,000 personas, habita en las tierras bajas subtropicales de la región del Chaco argentino. Como antropóloga y bailarina, Citro se sintió particularmente interesada en las danzas y la música Qom, en relación con sus representaciones y técnicas corporales cotidianas, lo que se convirtió en el eje de su tesis doctoral, desarrollada con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

En el pasado, el pueblo Qom fue cazador-recolector semi-nómada; además, su cosmovisión chamánica resistió con fuerza la colonización española. Sin embargo, a finales del siglo XIX, las élites gobernantes en Argentina comenzaron a construir una identidad imaginaria de una nación “blanca”, compuesta por “descendientes de los barcos”, refiriéndose a las oleadas de inmigrantes europeos (principalmente de España e Italia) que llegaron a Argentina por vía marítima. La contrapartida de esta inmigración fue la persecución militar, la explotación económica e incluso el genocidio de los pueblos indígenas (la “Conquista del desierto” de 1878-1885, la Masacre de Napalpí de 1924, entre otros); y, posteriormente, su invisibilización política y cultural. Desde mediados del siglo XX, las prácticas de recolección se han visto restringidas y reemplazadas por trabajos rurales y políticas asistencialistas estatales. En la década de 1970 comenzó una conversión masiva al pentecostalismo evangélico; de este modo la antigua forma de vida de los Qom, especialmente sus rituales colectivos, fueron condenados y abandonados en las nuevas iglesias indígenas. La persistencia de estas formas violentas

de colonialidad, llevó a la invisibilidad de sus músicas y danzas antiguas, que solo eran recordadas por unos pocos ancianos y ancianas. No obstante, algunos elementos de estos géneros musicales que fueron prohibidos y desprestigiados han logrado subsistir hasta el día de hoy, enmascarados con las prácticas rituales de las iglesias evangélicas. Por ejemplo: la danza de la *Rueda* evangélica da muestra de ciertas continuidades con las formas circulares de las danzas del pasado.

Inicialmente, hacia finales de los años 90, nuestro enfoque etnográfico se centró en la documentación de campo de estas expresiones antiguas que estaban en peligro de desaparecer. Se realizaron entrevistas y, en especial, participación observante, aprendiendo a través de las prácticas con músicos/as y bailarines/as originarios/as, documentadas a través de la fotografía, el video y el registro sonoro. Dichos materiales han posibilitado conformar un acervo documental muy prolífico sobre estas expresiones estéticas, junto con la transcripción y análisis de muchos de sus géneros musicales.

Esta cartografía inicial nos permitió generar un importante corpus de registros documentales que incluyen: cantos chamánicos con sonajeros de calabaza o *tegeté*; las músicas con violín de lata o *ñ vique*; los cantos-danzas circulares o *nmi*

IMAGEN 1 ►
CANTO-DANZA *NMI* SAN MARTÍN
DE TABACAL, S/F. FOTO: ARCHIVO
GENERAL DE LA NACIÓN.





IMÁGENES 2 Y 3 ▲
CANTO-DANZA NMI SAN MARTÍN
DE TABACAL, S/F. FOTO: ARCHIVO
GENERAL DE LA NACIÓN.

(que se realizan para promover alianzas en el ritual anual de los frutos del algarrobo); los cantos-danzas con palos sonajeros para el ritual de iniciación femenina con la llegada de la primera menstruación, que marca el inicio de su madurez sexual y conversión social como mujer; y los cantos para dormir al bebé, al niño o la niña, entre otros (Imágenes 1, 2 y 3).

II. UTILIZACIÓN DE LOS ARCHIVOS EN DIVERSOS TALLERES PARTICIPATIVOS DE VIDEO, DANZA Y MEMORIA (2006-2014)

En 2004, fundamos el Equipo de Investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance (EACYP) en la Universidad de Buenos Aires, el primer grupo centrado en estos temas en nuestro país. Nuestras investigaciones exploraron las corporalidades, danzas y performances de los grupos indígenas, afro-latinoamericanos y campesinos de Argentina. En un floreciente contexto de ideologías multiculturales y políticas patrimoniales, principalmente con la adopción de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible en 2006, los gobiernos regionales y nacionales comenzaron a apoyar acciones específicas destinadas a promover la música y las danzas indígenas.

En este escenario, algunos maestros y artistas Qom del este de Formosa empezaron a revalorizar su cultura y nos invitaron a colaborar en los procesos de documentación e investigación para “recuperar” las músicas y danzas “de sus

abuelos". Respondiendo a esa invitación, desarrollamos talleres interdisciplinarios, entre ellos el primer taller de video indígena participativo en la región del Chaco, coordinado por Soledad Torres Agüero con una colega y algunos jóvenes maestros y músicos Qom, como Romualdo Diarte y Juan Carlos Caballero. En ese marco, se generó una gran cantidad de material audiovisual, fotográfico y sonoro que en el año 2007 se integró en dos cortometrajes documentales: *ÑamaqtaGa ca César* (Visitando a Cesar) y *Potai Napokna* (Colonia La Primavera).¹ En ese taller de video conocimos a Ema Cuañeri, quien improvisó un taller de danza antigua como parte de las actividades.

Algunos años después, en 2011, una artesana Qom de una ONG del oeste de Formosa nos invitó a realizar un proceso de investigación-creación para "recuperar sus prácticas ancestrales" con mujeres adultas, desarrollando un taller que abordó en conjunto la danza y la memoria. En los años siguientes, se fueron sumando diferentes miembros de la comunidad, primero jóvenes estudiantes y luego maestros/as bilingües, lo que llevó a modificar los objetivos de cada taller. Finalmente, el proceso concluyó con la publicación de un libro de divulgación que, al igual que los videos del primer proceso, apoyaría el trabajo de los maestros en las escuelas. El libro se tituló *Memorias, música, danzas y juegos de los Qom de Formosa* (2016, Universidad de Buenos Aires)² y fue coescrito por cuatro antropólogas de nuestro grupo y nueve maestros/as Qom, incluidos aquellos que participaron en el primer taller de video: Ema y Romualdo.

Quisiéramos destacar aquí la metodología empleada en estos primeros talleres participativos. En una primera etapa, construimos un archivo multimedial reuniendo materiales etnográficos e históricos sobre rituales y

1. <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/proyectos/proyectos-de-investigacion-2/1094-taller-de-video-participativo-con-jovenes-maestrxs-tobas-qom-2005-2007>

2. <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/pagina-principal/the-news-2/717-memorias-musica-danzas-y-juegos-de-los-qom-de-formosa>



IMAGEN 4 ▲
TALLER DE VIDEO PARTICIPATIVO
"LA VOZ Y LA IMAGEN DE
NUESTRA GENTE", BARRIO
NAM QOM, ESTE DE FORMOSA,
ARGENTINA, 2007. FOTOGRAFÍA:
SOLEDAD TORRES AGÜERO.



IMAGEN 5 ▶
TALLER DE DANZA Y MEMORIA,
INGENIERO JUÁREZ, FORMOSA,
ARGENTINA, 2011. FOTOGRAFÍA:
SOLEDAD TORRES AGÜERO.

prácticas de vida cotidiana basados en textos, películas, fotos y registros sonoros de nuestros trabajos de campo y de otros/as antropólogos/as argentinos/as, así como de los primeros misioneros y exploradores, principalmente europeos, en la región del Chaco. Nuestros objetivos eran compartir estos materiales y fomentar la reflexión colectiva sobre ellos, para coproducir nuevos registros con los Qom. Para ello, propusimos diferentes estrategias según cada grupo, tales como visualizaciones, discusión de películas, elicitación de fotos, escucha de cantos y grabaciones, así como la lectura de fragmentos de textos. Inspiradas en estos materiales, también propusimos experimentaciones estéticas a través del dibujo, la recreación de canciones, danzas y técnicas corporales de la vida cotidiana, técnicas de filmación y montaje de registros audiovisuales, entre otros.

IMAGEN 6 ▼
PORTADA DEL LIBRO *MEMORIAS,
MÚSICA, DANZAS Y JUEGOS DE LOS
QOM DE FORMOSA*.



Silvia Citro, Ema Cuañeri, Romualdo Diarte, Amanda
García, Mariana Gómez, Ramón González, Lucrécia
Greco, Gerson Ortiz, Paula Ortiz, Rafael Ortiz, Alejandra
Quiroga, Isabel Salomón y Soledad Torres Agüero

III. REELABORACIÓN CREATIVA DE LOS ARCHIVOS PARA LA CREACIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS (2014 A LA ACTUALIDAD)

En 2014, comenzamos a invitar a algunos de los músicos/as Qom involucrados/as en nuestros talleres a participar en procesos de investigación-creación coordinados por nosotras. Posteriormente, estos/as artistas nos invitaron a participar en sus producciones, coordinadas por ellos/as mismo/as. En los diferentes procesos, creamos algunas derivas ficcionales con la producción de obras de arte interculturales que

combinan materiales documentales y artísticos, de no ficción y ficción, provocando citas indexicales y reelaboraciones metafóricas de nuestros registros como el videodanza de 2015 “Transmutaciones de-ser-en-el mundo”³ y la puesta en escena performática “Transmutaciones. Un ensamble en devenir”⁴ realizada en Buenos Aires (Teatro Margarita Xirgú y Fábrica recuperada IMPA) en 2018, donde participaron el dúo de rap Eskina Qom, de los hermanos Brian y Nahuel López, junto con Ema Cuañeri. En 2019, el dúo de rap nos invitó a participar en la producción de su canción y video Sangre y lucha.⁵ Desde el EACYP contribuimos a la composición musical con una canción chamánica de nuestro archivo etnográfico que se incorporó a la pista y también realizamos un videoclip.

Al mismo tiempo, Ema nos invitó a colaborar en el proyecto de grabación de su primer álbum de música ancestral titulado *Qá aña. Mujer Joven. Cantos Qom de los Qañiyi*.⁶ Luego de un proceso que tomó más de tres años, en 2022 grabamos los cantos en la provincia de Chaco, la tierra natal de Ema, e hicimos la mezcla y masterización en Buenos Aires. El disco combina dos legados musicales que recibió de su entorno familiar y que quiere transmitir a las generaciones más jóvenes, especialmente a las mujeres. Por un lado, contiene una serie de cantos que recibió de su padre Clemente Qañiyi, ya fallecido, vinculados con la cosmovisión y el chamanismo Qom. Además, se incluyeron algunos registros documentales del canto y los relatos de su padre que también eran parte del archivo del EACYP y que se combinaron con las versiones realizadas por Ema dos décadas después. Por otro lado, están las canciones que Ema aprendió de algunas mujeres

3. <https://vimeo.com/141206343>

4. <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/proyectos/proyectos-de-investigacion-2/217-ppic-qom/1190-proyecto-transmutaciones-2>

5. <https://open.spotify.com/intl-es/album/36gvqzLnhaC4R9SHzyzWJL?si=LsHXs1GLT3epXmLVku17WA>

6. <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/proyectos/proyectos-de-investigacion-2/217-ppic-qom/1097-musica-disco-qane-mujer-joven-de-la-cantora-toba-qom-ema-cuaneri>



IMAGEN 7 ▲
PORTADA DEL DISCO QA'ÁÑE.
MUJER JOVEN. CANTOS QOM DE
LOS QAÑIYI, 2023.

IMAGEN 8 ▼
Y NAHUEL LÓPEZ, ESKINA QOM
GRABANDO SANGRE Y LUCHA,
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS
AIRES, ARGENTINA, 2022.
FOTOGRAFÍA: SOLEDAD TORRES
AGÜERO.



importantes de su familia, como el canto del ritual de iniciación femenina que tardó 25 años en encontrar y da nombre al disco. La portada trata de conjugar este entramado musical intergeneracional, a través de un juego de miradas entre los rostros de Ema, su padre y Graciela, una joven Qom. El álbum digital se publicó en Spotify⁷ y otras plataformas; además, se realizó una presentación pública en la Biblioteca Nacional en el marco del Ciclo de Músicas Originarias el 10 de agosto de 2023.⁸

En ese mismo contexto de grabación, Ema invitó al grupo de teatro y danza Qom Pocnolec a hacer el videoclip para el canto Qa'áne. Mujer Joven.⁹ En el video se buscó recrear el ritual de iniciación femenina Qom, con la intención de recuperar sus memorias y transmitir las a las jóvenes mujeres Qom que ya no practican este ritual.

A través de estas diferentes experiencias, el archivo inicial que comenzó a gestarse en 1998 continúa ampliándose y enriqueciéndose con cada nueva experiencia de investigación-creación, como un archivo interdisciplinario e intercultural que comprende registros históricos, etnográficos y artísticos. Cabe aclarar que estas nuevas experimentaciones con el patrimonio fueron posibles gracias a un nuevo contexto

dentro de las ciencias sociales y humanidades, que alentó a cuestionar las formas de construir conocimiento en nuestras academias desde una perspectiva decolonial y contracolonial, basada en autores latinoamericanos como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Santiago Castro Gómez y Antônio Bispo dos Santos, también conocido como Nêgo Bispo.

7. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3rrLvwIaw00aCgGxFiYDSd?si=il2vsCWKRfGvrtdptIjdA>

8. <https://www.youtube.com/watch?v=kyOqIx9R8Tk>

9. <https://vimeo.com/741190466?share=copy#t=0>



IMAGEN 9 ▲
 COLECTIVO ANAÑAGAT. EMA
 CUAÑERI, SOLEDAD TORRES
 AGÜERO Y SILVIA CITRO,
 FORTÍN LAVALLE, CHACO, 2022.
 FOTOGRAFÍA: KELLY LORENZO.

En paralelo a estas transformaciones metodológicas, las comunidades Qom de la provincia de Formosa iniciaron un proceso de luchas y reivindicaciones territoriales, que los condujeron a una confrontación política con el gobierno local. Así, cesaron sus políticas públicas para

apoyar a los artistas indígenas, como una especie de “castigo”. En este nuevo contexto local, desde el EACYP comenzamos a participar y apoyar más intensamente las actividades de los/as artistas y maestros/as Qom, solicitando apoyo financiero no solo en los campos académicos, sino también en fondos nacionales para el arte y la música (como el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Música INAMU y el Ministerio de Cultura de Nación).

Como hemos tratado de contar sintéticamente, desde este grupo de trabajo intercultural que hoy denominamos Colectivo AnañaGat impulsamos no solo la documentación y el resguardo, sino también la reelaboración creativa del patrimonio de los pueblos Qom. Creemos que al fomentar la divulgación de los archivos en distintos lenguajes y formatos, como la performance, el video, la música y los libros, se promueven nuevas formas de expresar y visibilizar el canto y las danzas antiguas Qom. En un contexto donde las expresiones indígenas en nuestro país siguen siendo sumamente invisibilizadas, nuestra tarea, más que nunca, es seguir estimulando su pulso creativo y su difusión hacia nuevas audiencias.

Colectivo AnañaGat: Soledad Torres Agüero, Ema Cuañeri y Silvia Citro, Buenos Aires-Formosa, junio de 2025.

[Capítulo 2]

**Cimientos de las
memorias visuales
y sonoras.**

Historias de
creación de archivos

MemAT: Memoria Audiovisual de Tabasco. Construcción comunitaria de un acervo digital

Diana Isabel Armenta Ramírez (México)

35

En esta ponencia comparto algunas reflexiones y aprendizajes que hemos adquirido en estos años de trabajo con archivos, a partir de la conformación del proyecto Memoria Audiovisual de Tabasco (MemAT). Como muchas otras iniciativas comunitarias, este proyecto nace más que nada desde la urgencia y la necesidad sentida en el hacer cotidiano, misma que en su proceso nos ha exigido capacitación y planificación; a la vez que ha derivado en abordajes académicos desde diversas perspectivas políticas y éticas para su justificación y fortalecimiento.

En 2021 impulsamos esta propuesta con el objetivo de crear un archivo audiovisual de acceso público que reúna imágenes fijas y en movimiento relacionadas con las representaciones culturales, sociales y cotidianas del estado de Tabasco. Desde el inicio tuvimos especial interés en recuperar registros que reflejaran la pluralidad de expresiones culturales de nuestra región. Queríamos trabajar con materiales que usualmente quedan fuera de los discursos hegemónicos sobre la memoria: cine casero, registros familiares, videos comunitarios y documentación de movilizaciones sociales. Imágenes que no fueron pensadas para circular públicamente, pero que al ser compartidas y contextualizadas, pueden decir mucho sobre cómo hemos habitado este territorio y reconfigurar las maneras en las que recordamos y construimos sentido colectivo.

Uno de los puntos que me interesa enfatizar es que este archivo nace también en un contexto geográfico y climático muy específico, que además de urgente, lo vuelve profundamente situado. Tabasco, como bien saben quienes lo han visitado y quienes lo habitan, se ubica en una región con un clima cálido-húmedo, donde son comunes las lluvias intensas, además de contar con una gran presencia de cuerpos de agua. Las inundaciones provocadas por la creciente de los ríos son frecuentes y a lo largo del tiempo han afectado seriamente las posibilidades de preservar archivos materiales, tanto a nivel amateur como institucional. Los daños no se limitan a las colecciones, también afectan los espacios de almacenamiento, el equipamiento técnico, así como las condiciones básicas de temperatura, ventilación y electricidad.

A esta fragilidad ambiental se suma la intermitencia de las políticas culturales y la falta de continuidad en los proyectos públicos. Como ocurre en muchas regiones del país, las iniciativas institucionales en torno al patrimonio audiovisual suelen depender de los ciclos administrativos, de presupuestos inestables o del interés que tenga en el tema la persona que esté a cargo en ese momento. Esto nos llevó a comprender que, si queríamos trabajar con nuestra memoria audiovisual de forma sostenida, teníamos que hacerlo desde lo autónomo, desde lo comunitario y desde el compromiso mutuo entre quienes compartimos ese territorio. Esta conciencia fue, en buena medida, el punto de partida del proyecto.

Aunque formalmente MemAT inició en 2021, la necesidad de un archivo audiovisual se nos hizo evidente desde 2019. En ese entonces, al realizar trabajos de producción documental y otros proyectos de creación, nos encontramos con una necesidad reiterada: contar con imágenes de archivo que representaran de forma honesta y plural al estado de Tabasco y sus habitantes. Imágenes que no solo mostraran sus paisajes, sino también sus dinámicas sociales, sus tensiones, sus historias no oficiales. Fue ahí cuando empezamos a toparnos con las carencias: los fondos existentes eran escasos, dispersos, a menudo inaccesibles y, en algunos casos,

simplemente inexistentes. Entendimos que ni las televisoras locales ni muchas de las instituciones públicas que producen contenidos audiovisuales contaban con las condiciones adecuadas para preservar su propia producción. Cuando exploramos acervos nacionales, como el de la Filmoteca de la UNAM o la Cineteca Nacional, encontramos que sí existen materiales relacionados con Tabasco; sin embargo, para consultarlos era necesario trasladarse hasta esas ciudades y seguir procedimientos burocráticos que no necesariamente garantizaban su uso. Además, en la mayoría de los casos se trataba de materiales registrados desde miradas externas.

Esa distancia —tanto geográfica, como simbólica y política— confirmó lo que ya intuíamos: que hacía falta un archivo construido desde el territorio, que surgiera de la participación activa de las comunidades en lugar de reproducir los esquemas centralistas o extractivistas que muchas veces han caracterizado el tratamiento de los archivos regionales. Al mismo tiempo, nos hacía falta generar dinámicas y medios para acceder a nuestras propias imágenes, para interpretarlas desde el presente y compartirlas con las generaciones futuras (Imagen 1).



IMAGEN 1 ►

Así, a partir de ese diagnóstico, diseñamos una metodología de trabajo que prioriza lo comunitario y lo colaborativo. En 2021, lanzamos una primera convocatoria pública dirigida a personas que tuvieran en casa materiales audiovisuales en soportes analógicos. Les propusimos digitalizar sus cintas a cambio de poder trabajar con ellas en el proceso de recuperación y catalogación de fragmentos de interés común. Fue un experimento que funcionó mucho mejor de lo que esperábamos. La convocatoria coincidió con la pandemia, creemos que dicho contexto generó condiciones favorables para la revisión de lo propio, a fin de cuentas, una introspección desde el espacio íntimo. Muchas personas, al pasar más tiempo en casa, se animaron a revisar sus armarios, estantes o cajas olvidadas. Fue un momento que propició la búsqueda, la curiosidad y el reencuentro con objetos que quizás llevaban décadas sin ser tocados.

En aquella primera convocatoria recibimos 82 materiales, principalmente en formatos como VHS, VHS-C, Video8, Hi8, Digital8 y MiniDV. Desde ese entonces a la fecha, esta cifra casi se ha duplicado, pues en total hemos recibido 162 materiales en distintos soportes físicos, que hemos logrado transferir a digital para sumar más de 46 horas de video. De estas horas de imagen, solo una parte ha sido publicada en nuestro sitio web, debido a que sostenemos procesos de selección estrechos con las y los propietarios de los materiales. La decisión sobre qué fragmentos se ponen a disposición para el acceso público no la tomamos de manera unilateral, al contrario trabajamos junto a las personas que nos confiaron sus archivos. Este modelo post-custodial, en el que digitalizamos los materiales, pero devolvemos los soportes originales a sus propietarios, nos ha permitido establecer y fortalecer vínculos de confianza, y también afianzar una ética compartida del cuidado, pues estas dinámicas se vuelven espacios de encuentro y diálogo.

Hoy, el sitio web de MemAT (memat.fazafaz.org) alberga nueve colecciones disponibles para consulta. Estas están compuestas por 58 medios y 152 clips que fueron seleccionados a partir de los materiales recibidos. Son fragmentos diversos:

celebraciones familiares, fiestas comunitarias, paisajes cotidianos, juegos infantiles, protestas, inundaciones... Al verlos juntos, se produce algo que considero de valor transformador, pues más allá de que las imágenes están vinculadas al pasado y podrían provocar cierta sensación de nostalgia, dan pauta al diálogo intergeneracional, para el reconocimiento y para imaginar otras formas de estar en el mundo; además, motivan un ejercicio colectivo de memoria para comprendernos ahora e imaginarnos a futuro. Uno de los impactos más notables de este archivo ha sido justamente ese: ver cómo las personas más jóvenes se sorprenden al encontrarse con la vida cotidiana de hace 20, 30 o 40 años. Para muchas infancias y adolescencias, estas imágenes resultan extrañas y fascinantes a la vez. Reconocer a sus propios familiares en esas cintas, observar cómo jugaban, cómo se vestían y cómo era el entorno físico en el que crecieron, genera un impacto que va más allá del dato histórico: abre la puerta a conversaciones, preguntas y relatos que no siempre tienen espacio en la vida diaria. Así, el archivo se vuelve un dispositivo para el reconocimiento mutuo (Imagen 2).



IMAGEN 2 ►

Desde lo técnico, el proceso no ha estado exento de desafíos. La variedad de formatos y la fragilidad de las cintas magnéticas, especialmente en el caso de los formatos

[Video8, Hi8 y Digital8, nos ha obligado a desarrollar criterios cuidadosos de manejo con asesoría especializada. Si bien inicialmente fuimos nosotros, el equipo del proyecto, quienes realizábamos el diagnóstico, estabilización y digitalización de los materiales, los formatos mencionados, así como el estado de deterioro y fragilidad de algunos soportes, nos obligó rápidamente a detener el flujo de trabajo iniciado en 2021, para procurar las condiciones adecuadas para recuperar la mayor cantidad de imágenes en movimiento sin ponerlas en riesgo. Fue así que, gracias a la cercanía que se generó entre los integrantes del proyecto y los propietarios, el equipo de trabajo se extendió, permitiendo a las y los propietarios formar parte de los procesos, al menos inicialmente, en lo que respecta al reconocimiento de formatos, revisión y diagnóstico. Estas dinámicas permitieron conformarnos como colectivo y aplicar en 2022 al apoyo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), con el cual pudimos acondicionar un espacio de resguardo temporal de los soportes, así como contar con el apoyo de un servicio profesional para la digitalización. Posteriormente, en 2024 aplicamos a la convocatoria del Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE), del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), en la categoría de Apoyo a la conformación y preservación de acervos cinematográficos, con el cual pudimos conformar un sitio web para poner en acceso público las colecciones y clips, y producir otros materiales de difusión y divulgación. Uno de estos materiales fue un manual de procedimientos que inicialmente sirvió de guía para sistematizar nuestro trabajo interno, que ahora compartimos con colaboradores del proyecto y los propietarios de los materiales, con la intención de que puedan involucrarse en la catalogación y cuidado de sus propios archivos. Creemos que los archivos no deben ser espacios cerrados, sino herramientas vivas que puedan ser usadas y apropiadas desde múltiples lugares.

También con el apoyo del FOCINE nos dimos a la tarea de producir tres programas de exhibición temática. A partir de la revisión y la catalogación, identificamos algunas temáticas que

se repetían en todas las colecciones y tomamos fragmentos de estas para armar un montaje cinematográfico. Los tres grandes ejes que emergen con fuerza en nuestras colecciones son: las inundaciones en Tabasco, los movimientos sociales y la vida familiar en relación con la naturaleza. Debo reconocer que también hay otros temas de interés y que, si bien quisiera trabajarlos, exigen un tratamiento más cuidadoso; por ejemplo, la representación de diversos roles sociales en los espacios íntimos y privados.

Actualmente, este 2025, gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), estamos explorando y poniendo a prueba nuevas dinámicas y estrategias de trabajo que faciliten la continuidad del proyecto. Esto implica abrir los procesos tanto para el trabajo de archivo, como para la difusión y reapropiación creativa de los materiales publicados. Para esto, facilitaremos dos talleres: uno dedicado a la conformación de archivos personales y familiares, con una perspectiva situada y sensible; el segundo se centrará en los procesos de reapropiación creativa de materiales de archivo, con énfasis en las implicaciones éticas del uso de imágenes, especialmente cuando provienen de cine casero o de registros íntimos.

Con estos programas hemos podido organizar actividades y exhibiciones en torno a ellas, pues buscamos no solo visibilizar el archivo, sino también generar espacios de encuentro y reflexión.

En MemAT nos interesa construir herramientas en colectivo y generar condiciones para que más personas puedan decidir qué hacer con sus registros audiovisuales, cómo preservarlos, cómo compartirlos y cómo resignificarlos. Confío en que, al sumar a más personas en estas reflexiones y procesos, cada quien podrá aplicar sus propios criterios, desde lo sensible, y ser atravesado por los vínculos afectivos con su propio acervo, al momento de catalogarlo. Igualmente, esta puesta en situación, que nos vincula con los materiales íntimos de otras personas, nos pueden dar pauta para aproximarnos con sensibilidad a las memorias de otras

personas y así generar nuevos significados y memorias. En última instancia, confío en que MemAT pueda sostenerse a partir de la participación de las personas en los procesos de preservación y siga justificando su existencia gracias a la resignificación de los videos que resguarda y le conforman.

Para concluir, cabe decir que creemos que los archivos no son solo contenedores del pasado, sino que también son dispositivos para imaginar el porvenir. Desde lo comunitario, desde lo doméstico y lo íntimo podemos trazar otras narrativas posibles sobre quiénes somos, de dónde venimos y, sobre todo, hacia dónde queremos avanzar como sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Editorial Lartes.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI España Editores.
- Martínez Marín, V. (julio-diciembre 2020). Acerca de los conceptos de *preservación, conservación y restauración* fílmica, en el caso de la Cineteca Nacional de México desde los planteamientos de Paolo Cherchi Usai. *Intervención*, 11(22), 34-57. <https://doi.org/10.30763/intervencion.234.v2n22.13.2020>
- Ruiz Ojeda, T. C., y Rico Meneses, V. (Coords.). (2024). *Cine y archivo: De la difusión de su preservación a la defensa de su apropiación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Soto, T. (2024). *Guía de preservación para cineastas en contextos comunitarios*. Ambulante A.C.

El patrimonio en tus manos: acercando el patrimonio sonoro a los peruanos a través de la Fonoteca Bicentenario

Johuseline Porcel Caballero (Perú)

43

Según la Política Nacional de Cultura al 2030, el limitado ejercicio de los derechos culturales afecta a todos los peruanos y una de sus causas está vinculada al aprovechamiento sostenible del patrimonio cultural. Una vía para contrarrestar la situación es dar acceso a nuestro patrimonio cultural en general y específicamente al patrimonio sonoro. En ese sentido, las narraciones, testimonios orales y expresiones sonoras y musicales forman parte del patrimonio cultural inmaterial, que, al ser registradas en dispositivos de grabación, son susceptibles de formar parte del patrimonio sonoro.

Debido a la importancia de salvaguardar este patrimonio y acercarlo a la ciudadanía se creó la Fonoteca Bicentenario,

una plataforma digital que contiene grabaciones sonoras de valor histórico y cultural. En su primer año, su objetivo fue difundir las colecciones sonoras y brindar información sobre ellas a la ciudadanía, estudiantes y público en general, a través de los contenidos de la plataforma digital y de la realización de 16 actividades —denominadas activaciones— en cinco regiones del país, de modo tal que, al

IMAGEN 1 ▼
CRÉDITOS: ARCHIVO
FOTOGRAFICO DEL PROYECTO
ESPECIAL BICENTENARIO DE
LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ



incentivar la cercanía y curiosidad de las personas, se pueda avanzar hacia la valoración del patrimonio sonoro y posicionar el término “Fonoteca” con miras a ser la semilla que permita aspirar a tener la mencionada Fonoteca Nacional (Imagen 1).

Las colecciones sonoras que integran la Fonoteca Bicentenario fueron obtenidas de modo gratuito, casi en su totalidad, gracias a las gestiones correspondientes y a la voluntad de los cedentes. Las instituciones aliadas para obtener las colecciones fueron el Centro de Estudios Histórico Militares del Perú, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Asociación Cultural Radio Filarmonía, Museo Etnológico de Berlín, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú, Organización Caminos del Inka, la Gran Biblioteca Pública de Lima y el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú; investigadores como Darío Mejía, Gérard Borrás y Gino Curioso, la sonidista cinematográfica Rosa María Oliart y el músico Élder Olave también cedieron parte de sus colecciones a título gratuito.

La gestión de la Fonoteca Bicentenario inició en el 2022 de la mano con el especialista Marino Martínez; cuando él dejó el proyecto, Johuseline Porcel continuó como gestora, desde el 2023 hasta la actualidad. A su vez, Mariela Noriega, jefa de la Unidad de Gestión Académica y Cultural, en la que nació el proyecto, fue pieza crucial para que ningún contexto político interrumpiera su desarrollo. Las encargadas de las activaciones realizadas fueron también mujeres, Mercedes Romero y Pamela Vargas. Es gracias a los esfuerzos de todo este equipo que se logra dar vida al proyecto.

Así, su historia resumida es la siguiente: para el 2022 se obtienen dos colecciones (compuestas de 41 fonogramas) y se producen nueve fonogramas que contienen entrevistas a personalidades importantes de la música peruana. En el año 2023 se gestionó la inclusión de 814 fonogramas, se produjeron tres entrevistas más y ocho episodios de podcast. Para su lanzamiento en el 2024, se añadieron los primeros registros de la colección José María Arguedas,

enviados desde la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En los meses posteriores —y hasta febrero de 2025— concluyeron las gestiones que dieron como resultado el total de 16 colecciones con más de 1 200 fonogramas.

Para facilitar el acceso a todo este universo sonoro, los fonogramas se organizaron en cuatro categorías: Música, Paisaje sonoro, Palabra y Radio y podcast. Dentro de cada una de estas cuatro categorías se encuentran repartidas las 16 colecciones, dicha organización constituye el primer esfuerzo para avanzar hacia la realización de una fonoteca nacional. La categoría Música está dividida en dos grandes colecciones: Patria en construcción y Colecciones regionales. En la primera se encuentran las subcolecciones Himno Nacional, Claudio Rebagliati y Marchas y canciones militares, siendo la grabación más antigua de nuestro himno interpretada por el tenor Arthur Adamini en 1897 uno de los fonogramas más resaltantes. Colecciones regionales está dividida en Primeros registros, Registros intermedios y Registros contemporáneos, aquí se pueden encontrar las colecciones Montes y Manrique, Enrique Bruning, la Colección José María Arguedas, Memoria de música y cantos de pueblos indígenas u originarios ashaninka, harakbut y yine, y los registros contemporáneos compuestos por grabaciones realizadas por diversos cultores y cultoras de música popular durante el período de emergencia sanitaria y aislamiento obligatorio en 2021.

En Paisaje sonoro encontraremos sonidos registrados a lo largo y ancho del país, desde lobos de mar en las Islas Ballestas, pasando por el mercado de Belén en Iquitos, el sonido del oleaje en el lago Titicaca, hasta la tradicional corneta de un panadero y la procesión del Señor de los Milagros en Lima. A su vez, dentro de la categoría Palabra se encuentran 14 entrevistas a personalidades de la música peruana como Susana Baca, Rosa Guzmán, Rafael Amaranto y Jorge Rodríguez, fundador de Los Mirlos. Por último, la categoría Radio y podcast contiene 48 archivos sonoros, entre ellos el podcast que produjo la Biblioteca Bicentenario en el contexto de aislamiento obligatorio, así como archivos cedidos por Radio

Filarmonía que contienen programas especiales desde 1985 hasta el 2021, en el que escucharemos las voces de personajes importantes del ámbito cultural para el país como Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Octavio Santa Cruz, Celso Garrido Lecca, entre otros. Además, en febrero de 2025 se integró la colección Músicas del Perú, que contiene programas radiales dedicados a conocer las expresiones musicales alrededor de las festividades en las diversas regiones del país.

Hasta el cierre de su primer año, la Fonoteca Bicentenario albergó 1 233 grabaciones sonoras de valor histórico y cultural organizadas en las categorías sonoras y colecciones previamente mencionadas. A su vez, su plataforma web tuvo 41 000 interacciones, con un alcance de más de 16 millones de personas, a través de notas publicadas en los diversos medios de comunicación. Las actividades presenciales realizadas a nivel nacional entre mayo y diciembre de 2024 tuvieron impacto en 10 505 personas, quienes asistieron a visitas a colegios, conversatorios, activaciones, exposiciones itinerantes y una exposición temporal en la Gran Biblioteca Pública de Lima. Por último, a fines del 2024, la Fonoteca Bicentenario logró obtener el sello de Buena Práctica en la Gestión Pública, junto con la plataforma Repositorio Bicentenario (Imágenes 2 y 3).

IMAGEN 2 ►
CRÉDITOS: ARCHIVO
FOTOGRAFICO DEL PROYECTO
ESPECIAL BICENTENARIO DE
LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ





IMAGEN 3 ▲
CRÉDITOS: ARCHIVO
FOTOGRAFICO DEL PROYECTO
ESPECIAL BICENTENARIO DE
LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ

En la actualidad la Fonoteca se encuentra adscrita a la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú y con ello inicia una nueva etapa que proseguirá con su objetivo inicial de difusión, pero también incluirá la digitalización de patrimonio sonoro albergado en soportes físicos. Consideramos pertinente compartir esta experiencia de salvaguarda y difusión del patrimonio sonoro en la región para dar a conocer los esfuerzos que se realizan en el Perú. Esfuerzos que, aunque pequeños, están logrando que la ciudadanía valore sus archivos sonoros y comparta el deseo de tener una fonoteca nacional, la misma que, por su propio peso, se convertirá en una necesidad tarde o temprano.

Archivo Histórico de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo

Leislíe Gómez Cruz (México)

48

El Archivo Histórico de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo (AHUCSMT) surge a partir de una serie de talleres impartidos en el Museo Comunitario de San Miguel Teotongo bajo el nombre Memoria Colectiva, realizada en 2021 con la intención de producir audiovisuales bajo un esquema denominado *Que las imágenes hablen*. La metodología empleada respondía a las técnicas del cine documental, con la idea de explorar el intercambio de experiencias y testimonios para recuperar la memoria colectiva a partir de fotografías y álbumes familiares.

IMAGEN 1 ▾



Durante este proceso se realizaron conversatorios con el objetivo de crear expresiones artísticas con narrativas y discursos enunciados desde la propia voz de la comunidad de San Miguel Teotongo. El resultado detonó un proceso de participación comunitaria que concluyó con la donación de 1 200 fotografías por parte de un miembro de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo (UCSMT) con las cuales se elaboró un álbum comunitario y un video documental (Imagen 1).



IMAGEN 2 ▲

con un archivo histórico que diera cuenta de los 50 años de historia y trayectoria de su organización.

Con el recurso que se ganó a través de dicha convocatoria, se determinó habilitar un espacio para alojar el archivo. Posteriormente, se identificaron las necesidades de almacenamiento, organización, conservación y acceso de los archivos por recuperar (Imagen 2).

¿QUÉ ES LA UCSMT Y POR QUÉ ES IMPORTANTE PRESERVAR SUS ARCHIVOS?

La UCSMT es una organización social que nace en 1974 al oriente de la Ciudad de México en la colonia San Miguel Teotongo, ubicada en la Sierra de Santa Catarina. Es considerada la pionera en la planeación urbana con enfoque comunitario, ya que, a diferencia de otras organizaciones sociales que luchaban por la tenencia de la tierra, los servicios básicos y la vivienda, esta impulsó un modelo de ciudad basado en los derechos, la organización comunitaria, la defensa de las áreas verdes y el territorio, así como la gestión de servicios básicos: agua, luz y drenaje en zonas marginadas de Iztapalapa; además de integrar a las mujeres en la lucha por la democracia.

La UCSMT fue un laboratorio social de proyectos autogestivos que con el paso del tiempo se convirtieron en un

Este fondo fotográfico se convirtió en el eje central del proyecto ejecutivo Zona de Conservación: Memoria Colectiva en San Miguel Teotongo que se postuló en la Convocatoria Memorias Vivas: apoyo a la gestión y promoción de archivos y museos comunitarios 2022, operada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de México.

El proyecto se planteó al Consejo de Dirección de la UCSMT, quienes consideraron viable contar



IMAGEN 3 ▲

Proyecto de Autodesarrollo Integral y modelo de aplicación de políticas públicas enfocadas al cuidado comunitario.

Estos proyectos fueron registrados y documentados por sus propios miembros, generando fuentes de primera mano en diferentes soportes (fotografía, videos, audios, documentos, panfletos...) que dan cuenta de los procesos sociopolíticos de un movimiento urbano con carácter ambiental, comunitario y democrático. Su valor documental e histórico dio pie a su organización, conservación y acceso (Imagen 3).

ORIGEN, FUNCIONAMIENTO Y ORGANIZACIÓN DEL ARCHIVO

Durante la década de los 90, la UCSMT organizó las primeras comisiones de comunicación con la intención de registrar, documentar y almacenar fotografías, pintas, materiales gráficos, audiovisuales, fanzines y folletos para documentar los procesos sociales en los que participaba. En ese sentido, la UCSMT fue visionaria al documentar su historia; actualmente sus materiales son parte del AHUCSMT, inaugurado en 2023.

Los logros alcanzados son el resultado de trabajar con toda la comunidad para dar a conocer el proyecto de recuperación e impulsar la importancia de rescatar

colectivamente la historia de la UCSMT, al ser un referente de las organizaciones sociales en México pertenecientes al Movimiento Urbano Popular (MUP) (Imagen 4).



IMAGEN 4 ▲

El AHUCSMT responde a una organización interna conformada por tres áreas principales: el Consejo de dirección de la UCSMT, órgano que, mediante asamblea, aprueba y discute las decisiones o propuestas generadas en torno al proyecto del AHUCSMT y otros proyectos de la organización. Por su parte, el área de operación técnica está compuesta por un equipo interdisciplinario denominado Colectivo Cacomixtle, integrado por Leislíe Gómez Cruz, Marco Antonio Flores Suárez, Carlos Alberto Martínez González y Alberto Gutiérrez Herrera, quienes son responsables de la organización, sistematización, automatización, conservación, acceso y difusión del archivo. Finalmente, el eje que alimenta el acervo está conformado por los miembros de la UCSMT, los habitantes de San Miguel Teotongo y los investigadores que contribuyen en el crecimiento del archivo con la donación



IMAGEN 5 ▲

de materiales, archivos y testimonios que van enriqueciendo la memoria colectiva en San Miguel Teotongo y la Sierra de Santa Catarina (Imagen 5).

FONDOS Y TEMÁTICAS

Los primeros materiales que ingresaron al AHUCSMT fueron los fondos fotográficos José Luis Gutiérrez Neri,

Florentina Martínez Meza y Lucina Oliva Dávila Becerril.

El primer fondo que ingresó fue donado por José Luis Gutiérrez Neri y comprende 1 200 impresiones fotográficas a color en formato 4x6 pulgadas. Sus fechas extremas son 1974-2010 y documentan acontecimientos como el proyecto Plano de Equipamiento Urbano de San Miguel Teotongo, la defensa de las áreas verdes, el área natural protegida y la reserva ecológica de la Sierra de Santa Catarina; las jornadas de reforestación, la participación de las mujeres de la UCSMT en la lucha por la democracia y en los Movimientos Urbano Populares, así como temáticas de salud, alimentación y cultura que forman parte del Proyecto de Autodesarrollo Integral.

El material fotográfico que comprende este fondo llegó al archivo con pérdida de planos y deterioros mecánicos. Se hizo una estabilización que consistió en la limpieza del soporte, colocación de guardas libres de ácido con papel entreverado en cajas de polipropileno y se colocaron en estantes de acero inoxidable para asegurar su correcto resguardo. El 90% del material fotográfico tiene una catalogación de primer nivel y responde a las temáticas principales del Archivo Histórico de la UCSMT.

El fondo Florentina Martínez Meza se rescató en 2023 y corresponde a material fotográfico que registra las actividades llevadas a cabo por las compañeras de la UCSMT en el desayunoador Capilla. Dicho espacio brindó servicios de alimentación desde principios de los años 90 hasta el año 2000. Las fotografías se encontraron en el desayunoador y se

recuperaron para donarse al AHUCSMT, durante una jornada de limpieza y mantenimiento del sitio. Este fondo también se estabilizó, pero debido a que las fotografías estaban expuestas como parte de la decoración del lugar, se vieron más afectadas por factores ambientales que alteraron su materialidad. Se identificaron deterioros en su soporte y emulsión como polvo superficial, huellas digitales, manchas, craquelado y dobleces en los soportes. Este material fotográfico actualmente se encuentra estabilizado, digitalizado y catalogado (Imagen 6).

El tercer fondo que ingresó al archivo es el de Lucina Oliva

Dávila Becerril, donado durante los conversatorios realizados en 2023. El fondo cuenta con impresiones fotográficas de color 4x6 pulgadas. Su estado de conservación es bueno y su temática corresponde a la construcción de infraestructura urbana para la comunidad, presupuestos barriales y la participación de la UCSMT en procesos de planeación urbana con sentido comunitario.



IMAGEN 6 ▲

Actualmente, el archivo cuenta con 14 fondos fotográficos que suman 6 914 fotografías impresas, lo que corresponde al 70% del acervo. El 30% restante corresponde a fotografías digitales y documentos gráficos como fanzines, periódicos y materiales de difusión. Se han catalogado y estabilizado 1 364 y 197 requieren restauración.

También se cuenta con 150 negativos, 240 transparencias, 11 videocasetes VHS, 52 CDs, tres cassettes, tres disquetes y 2 000 cuadernillos, propaganda y folletos. Además de una donación de 5 353 fotografías análogas, posterior a la inauguración que, hasta el día de hoy, solo se han pasado por una limpieza preventiva sin estabilización ni catalogación.

Las temáticas del AHUCSMT se dividen en función de los siguientes proyectos de la organización: Proyecto de Autodesarrollo Integral, Plano de Equipamiento Urbano, Defensa del medio ambiente, Participación de las mujeres en la lucha por la democracia y en las luchas sociales enmarcadas en el MUP y la Coordinadora Nacional (CONAMUP).

Cada proyecto ha generado materiales que hoy forman parte del patrimonio documental del archivo: impresiones fotográficas, negativos, planos urbanos, cuadernillos, videos VHS, trípticos, fanzines, volantes e incluso objetos como la cinta métrica que era utilizada en el programa Peso y Talla del Proyecto de Autodesarrollo Integral.

Proyecto de Autodesarrollo Integral: son los proyectos de la UCSMT para la gestión de comisiones en torno a iniciativas comunitarias de alimentación, salud, ecología y cultura. Es importante señalar que todos los fondos que componen el Archivo cuentan con material fotográfico que obedece a esta temática.

Plano de Equipamiento Urbano de San Miguel Teotongo: plano urbano que la UCSMT elaboró en San Miguel Teotongo con apoyo de organizaciones sociales como el Fondo Social para la Vivienda (FOSOFI) y el Centro Operacional de la Vivienda y Poblamiento (COPEVI), y el Taller 5 de Autogobierno de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Este plano fue el primer instrumento de planeación urbana comunitaria que se estableció en una colonia popular, siendo publicado en 1992 en el Diario Oficial de la Federación. En este instrumento se planteó la defensa de las áreas verdes y el resguardo de 78 predios en beneficio de la comunidad para que en el futuro tuvieran un uso comunitario: centros culturales, escuelas, centros de salud y parques; todas infraestructuras que obedecen en parte al Proyecto de Autodesarrollo Integral de la UCSMT. Relativo a esta temática, desde 1992, la UCSMT documentó en fotografías y videos las intervenciones y cambios de cada uno de los espacios que conforman su

Plano de Equipamiento Urbano, por lo que, en la mayoría de los fondos, se cuenta con materiales alusivos a este tema. Asimismo, un gran porcentaje de los investigadores que visitan el AHUCSMT solicitan materiales referentes a esta temática.

Otro ejemplo de planeación urbana es el Parque Ecológico de San Miguel Teotongo, espacio que la comunidad rescató, ya que era un predio invadido por fraccionadores clandestinos que lotificaban el espacio de manera fraudulenta y clientelar. Este proyecto contó con la participación de la comunidad para la construcción, diseño y conceptualización del parque como reserva de la flora y fauna de la Sierra de Santa Catarina. El diseño del parque contempla paseos temáticos con ejemplares de la flora endémica de la zona y zonas libres para resguardo de la fauna. En este espacio se instaló el primer pozo de absorción de la alcaldía Iztapalapa para infiltrar agua de lluvia al subsuelo. El acervo de la AHUCSMT cuenta con un video documental en formato VHS, titulado *Al pie de los pirules*, elaborado por el colectivo Perfil Urbano, con derechos reservados a la UCSMT, material que actualmente se encuentra digitalizado; así como 479 fotografías estabilizadas y catalogadas en primer nivel sobre el rescate de este espacio.

Defensa de las áreas verdes, área natural protegida, reserva ecológica de la Sierra de Santa Catarina y jornadas de reforestación: una de las preocupaciones recurrentes que se planteó la UCSMT en la construcción de un modelo de ciudad fue el medio ambiente y la conservación de la flora y fauna nativa, para ello se estructuró una propuesta enfocada en evitar que la mancha urbana siguiera invadiendo la Sierra de Santa Catarina, combatir el calentamiento global mediante programas de agricultura urbana y jornadas de reforestación. En el AHUCSMT se cuenta con 735 fotografías referentes a estas temáticas, que actualmente forman parte de una catalogación estabilizada en primer nivel.

Participación de las mujeres de la UCSMT en la lucha por la democracia: esta temática se refiere a la participación

de las mujeres y al papel fundamental que han tenido en la organización social en San Miguel Teotongo, ya que no solo llevaron a cabo gestiones para los servicios básicos para la comunidad, sino que encabezaron proyectos de vanguardia



IMAGEN 7 ▲

que trazaron una ruta en la UCSMT. A partir de estas gestiones surgió la Regional de Mujeres, corriente derivada de la CONAMUP, dentro de la cual se creó la primera Oficina de la Mujer en San Miguel Teotongo, espacio dedicado a enseñar los derechos de las mujeres y en combatir y prevenir la violencia de género. Esta iniciativa se ha convertido en una política pública que actualmente se

encuentra materializada en las Unidades de Transformación y Organización Para la Inclusión y la Armonía Social (UTOPÍAS), mediante el programa Siemprevivas.

Otra de las luchas que se conserva y se preserva en el acervo del AHUCSMT referente a este tema, es la participación de las mujeres en el movimiento Prepa sí, Cárcel no, acción que fue fundamental para la construcción de la primera preparatoria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM, plantel Casa Libertad. El equipo de AHUCSMT ha registrado testimonios de los miembros de la UCSMT sobre ese proceso histórico que han sido sistematizados en un video documental y actualmente está disponible para el acceso al público a través de las redes sociales del archivo.

El AHUCSMT resguarda fotografías y videos de testimonios actuales, recuperados de organizaciones con las que se han establecido vínculos y colaboraciones para fomentar una red de archivos (Imagen 7).

METODOLOGÍAS DE TRABAJO DE LA UCSMT

Que las imágenes hablen

En el año 2017 realizamos un documental sobre los desechos electrónicos en la colonia Renovación, Iztapalapa. Durante las grabaciones tuvimos algunas dificultades al hacer entrevistas directas, por tal motivo diseñamos una serie de pasos y actividades a las cuales nombramos Que las imágenes hablen, con el objetivo de involucrar a la comunidad y generar confianza para realizar una recuperación de memoria.

La metodología inició con una serie de recorridos por la colonia con un álbum de fotografías referentes a la misma comunidad, con la intención de detonar la conversación y generar el rescate de memoria colectiva. Asimismo, se realizaron transmisiones de Facebook, a manera de conversatorios, en los que los vecinos de la misma colonia, investigadores y artistas involucrados en la comunidad, participaron en una exploración bibliográfica, en la cual se consultó la película *El hombre de papel* y documentos sonoros creados

por artistas locales. En esta exploración bibliográfica también se revisó la tesis *Recuperación de saberes acerca del reciclaje de residuos sólidos en la Colonia Renovación, Iztapalapa, D.F.*

El resultado de esas sesiones en Facebook fue la creación de un álbum fotográfico titulado *Renovación: Fotogramas de la identidad*.¹ En 2021, con el antecedente de este primer álbum, replicamos el modelo metodológico anterior en el Museo Comunitario de San Miguel Teotongo, a través de sesiones



IMAGEN 8 ▲

1. <https://leisliegc.wixsite.com/laplantapore/copia-de-bufano>

presenciales que nombramos Conversatorios de Memoria Colectiva (Imagen 8).

Es importante mencionar que esta serie de pasos y actividades que diseñamos para grabar un documental en la colonia Renovación fueron la primera semilla que inspiró la búsqueda y asesoría de especialistas en archivística para la creación y habilitación del Archivo. Entre los instrumentos y técnicas que utilizamos para la recuperación de la memoria colectiva podemos destacar la observación participante, entrevistas, recorridos de reconocimiento de lugares emblemáticos y actores sociales; conversatorios y registro audiovisual de testimonios, así como elaboración de álbumes comunitarios.

Para la organización y catalogación del archivo se consideró la Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016 y el texto *Un Modelo para la gestión, organización y administración de las tareas que inciden en el desarrollo de colecciones de imágenes fotográficas y medios audiovisuales*. Asimismo, se diseñó un inventario de conservación para el control físico e intelectual del archivo y, a partir de la información generada, se determinó la estabilización, sistematización y catalogación del mismo.

En términos de infraestructura se habilitó el espacio de almacenamiento para la conservación preventiva y área de trabajo del AHUCSMT en un lugar dentro de la UCSMT que anteriormente se usaba como bodega, por lo que este espacio requirió labores de mantenimiento, pintura y adecuación de mobiliario. Por otro lado, se establecieron las tareas de organización, estabilización y conservación preventiva, y se inició un inventario de conservación para facilitar el control físico e intelectual de los fondos. Simultáneamente se definieron estrategias para llevar a cabo la limpieza mecánica de los soportes y, a partir del inventario, se trabajó la catalogación de primer nivel para los materiales estabilizados.

El acervo se colocó en cajas de polipropileno con códigos de color para delimitar las secciones. El color azul se estableció para albergar los materiales fotográficos ya estabilizados; el blanco, para los materiales que solo

contaran con registro de ingreso en el AHUCSMT, pero que no hubieran sido integrados al inventario, por lo que en este nivel son considerados materiales en tránsito. El color negro se utilizó para el resguardo de materiales magnéticos como VHS, cassettes y otros como diapositivas o CDs. El color rojo se utilizó para el aislamiento de material en el que se detectó la presencia de microorganismos o daños por contaminación de residuos orgánicos. Todas las especificaciones anteriores se establecieron en un manual de procedimientos, al que se incorporó un reglamento con el objetivo de fomentar las buenas prácticas en todas las áreas y tareas del archivo. Finalmente, se adaptó un área de digitalización y se desarrolló una página web para difundir el catálogo virtual y, así, dar acceso al contenido del acervo.

Una característica fundamental de este archivo es que se reconoce como un espacio vivo y dinámico en el que no solamente se resguarda el pasado, sino que también se albergan materiales y testimonios que dan cuenta de aspectos del presente, al recuperar la memoria colectiva desde el enfoque de la comunidad local. Asimismo, el AHUCSMT se encuentra en constante reinterpretación, gracias al uso de los materiales y testimonios de la comunidad de San Miguel Teotongo.

A partir de estos resultados, esta metodología se replicó en el archivo del museo comunitario de Santiago Acahualtepec, permitiendo habilitar también un espacio de trabajo y un catálogo virtual.

Por último, es importante mencionar que el AHUCSMT resultó ganador en la convocatoria Apoyo a proyectos de preservación, acceso y salvaguarda del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual de Iberoamérica 2024, lanzada por el Programa Iberoamérica Sonora, Fotográfica y Audiovisual. Con este recurso se continuó con la estabilización, organización y mejoramiento en el almacenamiento del archivo.

PROYECTOS DEL ARCHIVO HISTÓRICO UNIÓN DE COLONOS DE SAN MIGUEL TEOTONGO

El archivo, además de recuperar, conservar y preservar la memoria, busca democratizar el contenido del archivo mediante la creación de materiales nuevos en distintos formatos como los fanzines *Taco de Sal* y *Azoteas Verdes*, el programa de televisión *Volver al Cora*, el video testimonial *Un minuto en Teotongo*, el podcast *San Miguel Piedrongo*, materiales didácticos como la Lotería del medio siglo de lucha y mapas ilustrados.

REFLEXIONES FINALES

¿Cuándo vemos fotografías? Cuando interactuamos con otra persona, cuando nos visita alguien que apenas conocemos, cuando queremos recordar o cuando queremos hacer una publicación en redes sociales. Si las imágenes se guardan en un baúl o en una caja y solo se conservan, dejan de existir en la cotidianidad, pues estas adquieren un valor patrimonial en el momento que se activa un intercambio de recuerdos, anécdotas, datos e información sobre ellas al detonar el diálogo y construir historias paralelas; es entonces cuando se enciende la chispa de la creación de nuevos discursos o relatos que posteriormente se vuelven historias oficiales.

Para el AHUCSMT es fundamental tener un espacio de intercambio de memoria colectiva, dar a conocer el contenido de su acervo, promover una red de archivos comunitarios, fomentar el diálogo con otros movimientos urbano populares y vincularse con universidades e instituciones extranjeras; recuperar la memoria colectiva local, motivar la apropiación social de su patrimonio documental, fomentar distintas ópticas colectivas que enriquezcan la identidad social y, sobre todo, estrechar el diálogo entre el pasado y el presente, con proyecciones a futuro, mediante la creación de nuevos contenidos como programas de televisión, podcasts, loterías, fanzines y boletines, entre otras expresiones artísticas y culturales.

El equipo que gestiona el Archivo Histórico Unión de Colonos de San Miguel Teotongo lo conforman Leislíe Gómez Cruz, Marco Antonio Flores Suárez, Alberto Gutiérrez Herrera y Carlos Alberto Martínez González.

BIBLIOGRAFÍA

- Navarro, B. y Moctezuma, P. (1989). *La urbanización popular en la Ciudad de México*. Nuestro Tiempo, S.A.
- Osorio, A. F. (2016). *Un modelo para la gestión, organización y administración de las tareas que inciden en el desarrollo de colecciones de imágenes fotográficas y medios audiovisuales*. MFA Imaging Arts & Science.
- Secretaría de Economía. (2016). Norma Mexicana de Documentos Fotográficos - Lineamientos para su Catalogación (NMX-R-069-SCFI-2016).

FOTOGRAFÍAS

Archivo Histórico de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo
archivouniondecolonos.com

[Capítulo 3]

Entre memorias y registros.

El arte de inventariar
y catalogar el
patrimonio fotográfico

Un acercamiento hacia el inventariado y la conservación de fotografías en el Museo de los Inmigrantes de San Javier

Luana Avondet Krivaguzov (Uruguay)

La fotografía como documento da testimonio de un presente y un pasado de nuestra cultura, y como pieza artística nos brinda un enfoque más estético de la realidad. [...] Sin embargo, conservar una colección fotográfica no resulta una tarea fácil, ya que por falta de apoyo o de conocimiento se pierde información fotográfica valiosa, de tal suerte que generar conciencia sobre su valor como bien cultural ayuda a evitar su deterioro y favorece su consulta. Por fortuna, el interés por el legado de los fotógrafos ha crecido, significativamente, entre un público cada vez más amplio, desde coleccionistas, conservadores, historiadores e incluso familias que buscan preservar álbumes maravillosos de recuerdos personales. (González Cicero, en G. Villanueva Camarena, 2014, p. 7).

63

La presente ponencia expone el trabajo realizado en el marco de la pasantía que llevé a cabo en el Museo de los Inmigrantes de San Javier, ubicado en el municipio homónimo del departamento de Río Negro, Uruguay. Decidí realizar el trabajo en San Javier puesto que mis bisabuelos se criaron en la colonia rusa y formaron su familia, teniendo un vínculo sentimental cercano con el pasado de mi familia.

Esta investigación tuvo como objetivos principales: 1) identificar y describir el estado de conservación de la colección fotográfica del museo; 2) diseñar e implementar un inventario somero que permitiera organizar y sistematizar la información disponible sobre cada pieza; y 3) aplicar medidas de conservación preventiva acordes a los recursos

y condiciones específicas de la institución. De esta forma, el trabajo atendió las necesidades concretas de preservación y organización del acervo, y, al mismo tiempo, constituyó parte del trayecto académico de la autora dentro de la Tecnicatura Universitaria en Bienes Culturales, mención en Museología, de la Universidad de la República.

El Museo de los Inmigrantes de San Javier fue inaugurado el 26 de julio de 1998, en el marco de los festejos por los 85 años de la fundación de San Javier. Originalmente funcionaba en la Sala Cultural Pobieda, en la calle Avenida José Gervasio Artigas, entre Avenida Basilio Lubkov y 18 de Julio. Su colección inicial se centraba en fotografías que documentaban a los primeros fundadores de la colonia rusa, sus formas de trabajo, sus costumbres y comidas tradicionales. En 2022, el museo se trasladó a su sede actual, en la intersección de Avenida Artigas y Avenida Lubkov, en el edificio que antiguamente pertenecía a la Cooperativa San Javier (SACA). La reinauguración coincidió con los festejos por los 109 años de la comunidad.

En su nueva ubicación, el museo amplió su acervo, que actualmente abarca una variedad de objetos vinculados a los inmigrantes rusos que llegaron al país en 1913. Entre ellos se encuentran matrioshkas, samovares, herramientas de trabajo agrícola, libros en ruso y en español, fotografías familiares, recortes de diarios locales y documentos de valor histórico para la comunidad. Las fotografías ingresaron al museo en forma de donación por parte de familias residentes de San Javier y otra parte minoritaria de la colección se encuentra en forma de préstamo.

El contacto inicial con el museo se estableció a principios del mes de junio de 2024 a través de la red social Facebook y por correo electrónico. Una vez aceptada la propuesta de trabajo, se realizó una visita preliminar el 20 de junio con el fin de conocer el museo, conversar con su referente, Leonardo Martínez, y delimitar de manera informal los alcances de la pasantía, en función de las características del lugar, su funcionamiento, su contexto histórico y las expectativas institucionales.

La metodología aplicada comprendió una primera etapa de diagnóstico, mediante observación directa, entrevistas informales y registro fotográfico de las condiciones de conservación del acervo. Posteriormente, se diseñaron fichas de inventario a partir de bibliografía especializada y guías de referencia. El criterio de organización adoptado fue el orden por apellido de las familias donantes.

La pasantía se centró específicamente en la colección fotográfica del museo, compuesta por 356 fotografías analógicas. En su mayoría, estas imágenes fueron donadas por descendientes de las familias fundadoras de San Javier y por personas que vivieron en la colonia rusa. Una parte menor del acervo se encuentra en condición de préstamo. En el momento de inicio del trabajo que realicé, el museo no contaba con un sistema de inventariado de sus fotografías, lo que dificultó el conocimiento pleno de la colección y la toma de decisiones en torno a su preservación.

El desarrollo de la pasantía se organizó en jornadas de aproximadamente cuatro horas y media, considerando los horarios de transporte entre Paysandú y San Javier. Las tareas se realizaron entre las 14:30 y las 19:00 horas, previo acuerdo con las funcionarias del museo, dado que el horario habitual de cierre de la institución es a las 18:00 horas.

Durante la práctica, se establecieron como objetivos principales la implementación de medidas básicas de conservación preventiva y la elaboración de un inventario somero de la colección fotográfica. Dicho inventario se diseñó siguiendo bibliografía específica proporcionada por docentes de la Tecnicatura y otras fuentes seleccionadas para la elaboración del Plan de Pasantía.

Posteriormente, se optó por clasificar las fotografías según el apellido de las familias donantes, ya que ese dato se repetía con frecuencia y facilitaba el ordenamiento del conjunto.

En cuanto a la conservación, se procedió al análisis de los agentes de deterioro observables y a la aplicación de técnicas sencillas para su mitigación. Las medidas de conservación implementadas incluyeron limpieza mecánica

superficial con pera de goma, manipulación con guantes de nitrilo, reemplazo de soportes ácidos, y guardado en cajas de cartonplast con hojas intercaladas libres de ácido y bolsas de polipropileno. También se emplearon instrumentos como luxómetro e higrómetro para registrar las condiciones ambientales del espacio de almacenaje, incluyendo temperatura, humedad relativa y niveles de iluminación.

El trabajo realizado permitió iniciar un proceso de sistematización y resguardo de una parte significativa del patrimonio fotográfico del museo. Se lograron inventariar las 356 fotografías analógicas, dotando a la institución de una herramienta fundamental para la gestión de su acervo. La colección más nutrida fue donada por Iván Zadgorodko, formada por 154 fotografías familiares y 18 bienes culturales como libros y cintas magnéticas, entre otros objetos. Otro conjunto con una cantidad diversa de objetos es la colección *Sabelin*, línea de transporte público originaria de San Javier. Se compone de 101 fotografías y otros bienes provenientes de donaciones de diferentes familias de la comunidad.

Por otro lado, se mejoraron las condiciones físicas de conservación de las piezas mediante la implementación de medidas simples, accesibles y sostenibles de conservación preventiva (Imagen 1).

IMAGEN 1 ►



En conclusión, este proceso evidenció la importancia de abordar las colecciones fotográficas como patrimonio sensible, cuya conservación no solo implica técnicas adecuadas, sino también vínculos con las comunidades que las custodian. La documentación organizada y el acceso garantizado son claves para su permanencia, y las acciones iniciadas en esta pasantía constituyen un paso significativo hacia ese objetivo. Mirando a futuro sería recomendable seguir implementando medidas de conservación preventiva a futuras colecciones que lleguen al museo y crear fichas de inventarios individuales para el acervo completo. También se recomienda la creación de una reserva técnica y archivo físico para ubicar la colección puesto que, actualmente el museo no cuenta con un espacio específico. Controlar de manera permanente las condiciones atmosféricas dentro de las salas de exposición es otro de los trabajos pendientes a realizar. Debido a que fue imposible

IMAGEN 2 ▾



conseguir un datalogger para obtener resultados completos, se recomienda seguir con un control continuo, evitando la fluctuación de temperatura y humedad relativa y la exposición inadecuada a la luz solar y natural sobre las colecciones.

Esta experiencia da cuenta de la importancia de generar instancias formativas que articulen el conocimiento teórico con la práctica en territorio y pone en valor el papel

que cumplen las instituciones locales en la preservación de memorias comunitarias. La documentación fotográfica, en particular, constituye una fuente esencial para el conocimiento y la transmisión de la historia de San Javier, y su adecuado tratamiento técnico garantiza su permanencia y disponibilidad para las generaciones futuras (Imagen 2).

BIBLIOGRAFÍA

- Csillag Pimstein, I. (2002). *Conservación de fotografía patrimonial*. Dirección de Bibliotecas; Archivos y Museos; Centro Nacional de Conservación y Restauración. <https://www.bermuseos.org/recursos/documentos/conservacion-de-fotografia-patrimonial/>
- Martínez, V. (2013). *Los rusos de San Javier*. Ediciones de la Banda Oriental. <https://sitiosdememoria.uy/sites/default/files/2020-01/Virginia%20Martinez%20-%202013%20-%20Los%20rusos%20de%20San%20Javier.pdf>
- Montevideo Portal. (8 de octubre de 2021). *Inauguraron exposición de fotos y documentos sobre San Javier en la Segunda Guerra Mundial*. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Inauguraron-exposicion-de-fotos-y-documentos-sobre-San-Javier-en-la-Segunda-Guerra-Mundial-uc794506>
- Observatorio Ambiental Nacional. (s.f.) *Esteros de Farrapos e Islas del Río Uruguay*. <https://www.ambiente.gub.uy/oan/snap/esteros-de-farrapos-e-islas-del-rio-uruguay/>
- Pavão, L. (2001). *Conservación de colecciones de fotografía*. Junta de Andalucía; Editorial Comares. <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/6pavaocapituloiv.pdf>
- Programa Fortalecimiento de Museos. (2014). *El inventario de las colecciones*. <https://www.bermuseos.org/recursos/documentos/el-inventario-de-las-colecciones/>
- Programa Fortalecimiento de Museos. (2014). *La conservación de las colecciones*. <https://www.bermuseos.org/recursos/documentos/la-conservacion-de-las-colecciones/>
- Queirolo, D. (11 de abril de 2024). *Hace 85 años Vladimir Sabelin fundaba en San Javier la empresa de transporte que lleva su nombre*. Pasaporte News. <https://www.pasaportenews.com/transporte/7790-hace-85-anos-vladimir-sabelin-fundaba-en-san-javier-la-empresa-de-transporte-que-lleva-su-nombre>
- Roldán Pascual J. E. (s.f.). *2 de febrero de 1943: Final de la batalla de Stalingrado*. Academia de las Ciencias y las Artes Militares. <https://www.acami.es/efemerides/2-de-febrero-de-1943/#:~:text=La%20batalla%20de%20Stalingrado%20>
- Villanueva Camarena, G. (2014). *Manual de conservación: colecciones fotográficas*. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C. <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/8manualconsdecolfotograficasvillanueva.pdf>
- Wikipedia (s.f.). *Reformas ortográficas del ruso*. https://es.wikipedia.org/wiki/Reformas_ortogr%C3%A1ficas_del_ruso

Experiencia de trabajo colaborativo en la descripción del archivo fotográfico de Alberto Lenis

Nathali Sarria Chávez y
Katherine León Zuluaga (Colombia)

69

El Laboratorio de fotografía **La historia de Cali en la lente de Lenis** es una propuesta del Centro de Documentación Regional (CDR) del Banco de la República de Cali, Colombia. Como parte de esta iniciativa, personas interesadas de diferentes disciplinas se reúnen en encuentros para realizar un trabajo colaborativo de descripción de las fotos que conforman el archivo.

En el contexto del patrimonio documental, la descripción archivística se convierte en una herramienta fundamental para preservar, interpretar y democratizar el acceso a la memoria colectiva. Una unidad de información, en este caso, un centro de documentación, que describe meticulosamente sus archivos no solo garantiza la recuperación eficiente de datos, sino que también da sentido y contexto a los documentos que resguarda, permitiendo que los públicos —desde investigadores hasta ciudadanos curiosos— comprendan y participen en la puesta en valor tanto histórico, como cultural y administrativo. Esta práctica fortalece la transparencia institucional, promueve el reconocimiento del archivo como fuente viva del patrimonio y asegura su relevancia en procesos culturales, educativos, jurídicos y sociales. En un mundo donde la información se multiplica y se dispersa, la descripción documental se erige como un acto de responsabilidad patrimonial y como puente entre el pasado y las generaciones futuras.

En ese sentido, el CDR apuesta por prácticas que permitan facilitar el acceso a sus archivos y colecciones. Es así como nace precisamente el Laboratorio de fotografía La historia de

Cali en la lente de Lenis. Es de destacar que el CDR hace parte de la Red de Bibliotecas y Centros de Documentación de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) del Banco de la República de Colombia, que dentro de sus líneas misionales tiene a su cargo gestionar el patrimonio cultural de los colombianos.

El CDR es un espacio público de consulta e investigación especializado en la región del Valle del Cauca y su área de influencia en el Pacífico colombiano, el cual está orientado al rescate, conservación y divulgación de la producción documental que, en diferentes formatos, aborda múltiples aspectos de dicha región.

Su colección local está conformada por aproximadamente 11 000 títulos en varias áreas del conocimiento: periódicos regionales desde el siglo XIX hasta la actualidad, revistas y boletines editados y publicados en el territorio de interés, archivos de fotógrafos de la región, mapas y planos del Valle del Cauca y sus municipios, impresos efímeros, fanzines, publicaciones inusuales de Cali, así como registros musicales y audiovisuales.

En lo referente a los archivos fotográficos, el CDR cuenta con archivos digitalizados de importantes fotógrafos caleños como Otto Moll, Victor Daniel Bonilla y Alberto Lenis. De este último fotógrafo existen **1 435 fotografías digitalizadas** procedentes del archivo físico que reposa en la BLAA en la ciudad de Bogotá, de las que llegaban muchas consultas sin encontrar más información que su número de catalogación. Esto hizo evidente la necesidad de acercar el archivo a los investigadores, estudiantes y ciudadanos, lo cual motivó la creación del laboratorio.

El objetivo principal del laboratorio es ofrecer un espacio en el que los participantes puedan acercarse al archivo del fotógrafo Alberto Lenis, conocer su trabajo y contribuir al proceso de descripción del fondo, mediante un ejercicio colaborativo en el que confluyen diversos conocimientos y saberes que permiten resignificar cada imagen, reconociendo en ellas no solo su valor estético, sino también su potencia como vehículo de memoria regional.

Los encuentros constantes, los ejercicios de lectura, la investigación, las sesiones prácticas, los conversatorios y las actividades en distintos espacios hicieron que el laboratorio se convirtiera en una experiencia vivencial. Un lugar que, más allá de lo técnico, se configura como una comunidad de aprendizaje en torno a las colecciones fotográficas y digitales.

La experiencia del laboratorio se convierte en un ejercicio horizontal, donde todos los saberes y miradas son validados. No solo hay una contribución de los participantes al archivo, sino que también se genera un beneficio en doble vía, ya que los integrantes reciben capacitaciones que les brindan herramientas aplicables a sus archivos personales.

ALBERTO LENIS

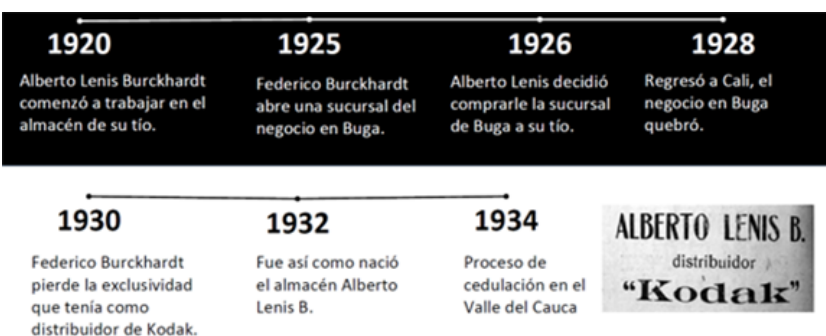
Alberto Lenis Burckhardt nació el 17 de marzo de 1905 en Cali, en el seno de una familia perteneciente a la élite caleña. Su padre, Andrés J. Lenis, ocupó varios cargos importantes en la ciudad: fue concejal, diputado, representante al congreso y alcalde, mientras que su madre, Rosa Federica Burckhardt, provenía de una familia suiza asentada en la ciudad.

La inclinación de Alberto hacia la fotografía comenzó gracias a su tío Federico G. Burckhardt (1890-1945), propietario del almacén Kodak, más tarde conocido como Central Fotográfica Federico G. Burckhardt. Federico fue clave en su formación, obsequiándole su primera cámara de placas de vidrio y, posteriormente, una cámara de rollo proveniente de Estados Unidos. Así comenzaría un camino ligado al universo de la fotografía que permite dar cuenta de su legado y que se puede ejemplificar de mejor manera en la siguiente

línea de tiempo (Imagen 1):

A través de esta se puede identificar que Lenis inició en el mundo de la fotografía desde una edad muy temprana, a los 15 años. Durante la década de los años 20 acompañó a su tío Federico en la comercialización de

IMAGEN 1 ▼
LÍNEA DE TIEMPO
DE ALBERTO LENIS.
CONSTRUCCIÓN PROPIA.



equipos y productos fotográficos como distribuidor de Kodak en la ciudad de Cali.

Cumplió distintos roles: como ayudante, administrador, viajero comercial, incluso en un punto compró una de las sedes de su tío, pero el negocio quebró. Finalmente, luego de que su tío perdiera la exclusividad como distribuidor de Kodak, Alberto asumió este rol y le dio un impulso importante para que en la década de los años 30 consolidara su empresa de manera independiente, abriendo paso a Alberto Lenis B. & Compañía Limitada.

LA CALI DE ALBERTO LENIS

La obra de Alberto Lenis retrata el proceso de modernización que vivió Cali durante el siglo XX, después de su designación como capital del Departamento del Valle del Cauca en 1910. Durante este período, la ciudad experimentó un crecimiento urbanístico y económico significativo, reflejado en la arquitectura republicana y la transformación de sus espacios públicos.

El enfoque de Lenis estuvo claramente ligado a la representación de la modernidad y el progreso. Sus fotografías destacan los espacios urbanos, las nuevas edificaciones y los símbolos del desarrollo. Asimismo, las imágenes recuperadas revelan carnavales, calles, personajes y paisajes que componen una narrativa única del territorio y sus habitantes.

NUESTROS LOGROS

Durante el desarrollo del Laboratorio, que inició en 2024 como un club de fotografía con enfoque teórico, se han logrado avances significativos. Se han descrito 47 fotografías de la serie *Carnavales de Cali* y se ha producido un artículo sobre Lenis y esta serie. Además, se han realizado conversatorios que brindaron herramientas sobre historia local y técnicas fotográficas, permitiendo a los asistentes comprender el contexto y enriquecer el proceso de descripción.

NUESTRAS ESTRATEGIAS PARA ENRIQUECER EL PROCESO DE DESCRIPCIÓN

Con la finalidad de enriquecer la descripción que se está llevando a cabo se han implementado distintas estrategias como el uso del formato de descripción de archivos y el conocimiento de los niveles de descripción parametrizados por la BLAA y el aprovechamiento de recursos digitales y herramientas de investigación que ofrecen la Red de Bibliotecas y el CDR. Además, se explora el enfoque práctico de otras instituciones que albergan colecciones documentales a través de sesiones de diálogo e intercambio de saberes que promueven el avance conjunto como comunidad.

Como parte de las metas proyectadas está desarrollar una metodología replicable para otros archivos de la Red de Bibliotecas, consolidar una comunidad de aprendizaje en torno a archivos digitales, completar la descripción total del fondo Lenis, facilitar el acceso público del archivo a investigadores y al público interesado, además de contribuir a la creación de nuevas narrativas digitales del archivo en la biblioteca virtual de la BLAA.

NUESTROS APRENDIZAJES

El Laboratorio ha demostrado que la construcción de memoria es una tarea compartida, donde cada imagen se transforma en un punto de encuentro entre el pasado y el presente, y cada descripción aporta una nueva capa al relato visual de la ciudad, en donde la figura de “laboratorio” facilita un trabajo de aprendizaje y experimentación, en el que su estructura horizontal permite que todos los saberes y conocimientos sean recibidos y validados por el equipo. De igual manera, el trabajo colaborativo enriquece el desarrollo de las descripciones de las fotografías al contar con la multidisciplinariedad de sus asistentes. Compartir la misión de describir un archivo entre la institución y la comunidad

acentúa mayormente el sentido de pertenencia no solo con la institución, sino con la ciudad, pues propende a la construcción y preservación de la memoria regional. Este ejercicio ha permitido comprobar que, cuando una institución abre sus puertas al saber comunitario, se fortalecen los vínculos con el territorio, se diversifican las interpretaciones de la historia y se democratiza el acceso al patrimonio.

[Capítulo 4]

Conservar la herencia documental.

Cuidados esenciales
para preservar la
memoria

Técnicas de restauración y preservación física de películas de nitrato y acetato de celulosa

Aidee Samanta Vargas Hernández (México)

76

La restauración y preservación de filmes involucran procesos que comienzan mucho antes de la digitalización o exhibición de los materiales. La restauración física es el primer paso esencial que permite devolver características físicas al soporte y así continuar con un proceso de preservación analógico o digital, según sea el caso. Detrás de estas acciones hay personal especializado que colabora en cada etapa para garantizar que los materiales lleguen al siguiente paso del proceso de preservación en las mejores condiciones posibles y se preserven para las futuras generaciones.

ESTRUCTURA Y MATERIALES DE LAS PELÍCULAS

Para comprender cómo preservar una película, primero es necesario entender su estructura. Una película cinematográfica está compuesta por dos elementos principales: el soporte y una capa fotosensible, comúnmente llamada emulsión.

El soporte es la base física que da forma a la película. En sus inicios, este soporte se producía a partir de la síntesis de un plástico orgánico, elaborado principalmente con algodón y ácido nítrico. El resultado era un material flexible, traslúcido, resistente a la tracción y fácilmente manipulable: el **nitrato de celulosa**. A pesar de sus ventajas físicas, el nitrato resultó ser altamente inflamable y químicamente inestable, lo que conlleva múltiples riesgos durante su almacenamiento, proyección y transporte.

Durante las primeras décadas del cine, se utilizaron mayoritariamente películas fabricadas con este tipo de material. Sin embargo, debido a su peligrosidad, a partir de 1948 comenzó a introducirse en el mercado un nuevo material: el **acetato de celulosa**, conocido como *safety film* (película de seguridad). Este nuevo soporte, aunque no completamente exento de problemas, ofrecía una alternativa mucho menos inflamable y más segura para la producción cinematográfica. Para la década de 1950, el acetato había sustituido en gran parte al nitrato.

Posteriormente, con el avance de la industria química, se comenzaron a utilizar soportes aún más estables, fabricados con materiales sintéticos como el **poliéster**, que ofrecen una resistencia mecánica superior y una longevidad significativamente mayor. No obstante, la gran mayoría de los acervos fílmicos del siglo XX están compuestos por películas en nitrato y acetato de celulosa, por lo que las técnicas de restauración y preservación siguen concentrándose en estos dos materiales.

La emulsión, por su parte, es la capa fotosensible adherida al soporte. En las películas en blanco y negro, esta emulsión contiene haluros de plata, principalmente bromuro y yoduro de plata, suspendidos en gelatina (Imagen 1). En el caso de las películas en color (Imagen 2), la emulsión está compuesta por pigmentos sensibles a diferentes longitudes de onda, que permiten reproducir una gama amplia de tonalidades mediante la absorción y transmisión diferencial de la luz. Estas capas están cuidadosamente adheridas entre sí

mediante aglutinantes que aseguran su cohesión y estabilidad mecánica y permiten la adherencia de la emulsión al soporte.

Conocer la estructura y evolución de los materiales fílmicos es fundamental para establecer políticas de conservación adecuadas. El análisis detallado de los componentes

IMAGEN 1 ▼
ESTRUCTURA DE LA PELÍCULA EN BLANCO Y NEGRO. LA EMULSIÓN SE CONFORMA DE HALUROS DE PLATA EN GELATINA, SENSIBLE AL ESPECTRO VISIBLE, ES DECIR, PANCROMÁTICA.

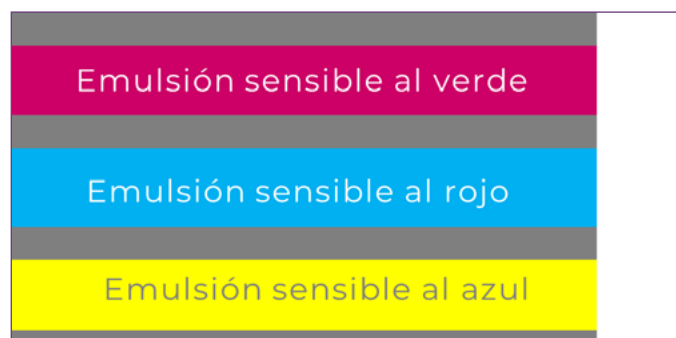
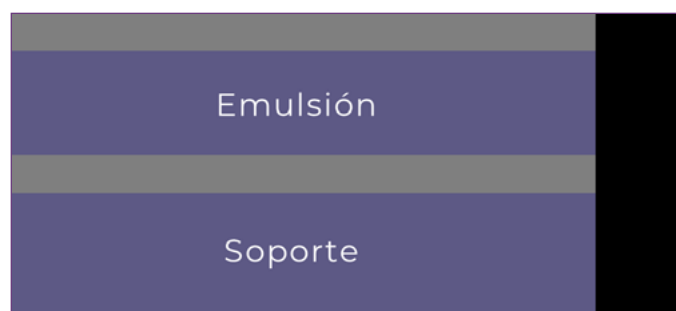


IMAGEN 2 ▲
ESTRUCTURA DE LA PELÍCULA A COLOR. LAS CAPAS DE LA EMULSIÓN SE CONFORMAN DE PIGMENTOS SENSIBLES A CADA LONGITUD DE ONDA QUE COMPONE LA LUZ VISIBLE.

permite no solo planificar su restauración, sino también diseñar estrategias de almacenamiento, manipulación y monitoreo a largo plazo que prolonguen su vida útil.

DETERIORO FÍSICO Y QUÍMICO

Los procesos de degradación de los soportes están directamente relacionados con la composición química de cada uno. En el caso del nitrato de celulosa, los grupos

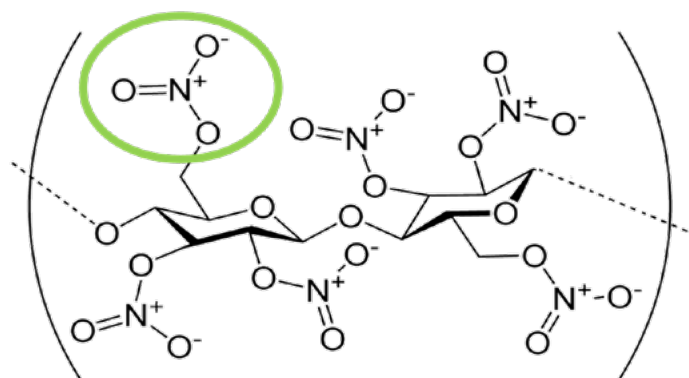


IMAGEN 3 ▲
ESTRUCTURA DE NITRATO
DE CELULOSA. EN VERDE SE
ENCUENTRA EL GRUPO NITRO.

nitro que conforman su estructura molecular no son estables (Imagen 3). Con el tiempo, estos grupos tienden a desprenderse, lo que da lugar a reacciones autocatalíticas que generan compuestos altamente ácidos, como el ácido nítrico. Esta reacción, conocida como miel nítrica, produce una sustancia pegajosa, corrosiva y con olor característico, que puede dañar el soporte, la emulsión y, por ende, la imagen. También pueden presentar resequedad, cristalización o sulfatación del soporte hasta la pérdida total (Imagen 3).

En el caso del acetato de celulosa (Imagen 4), la

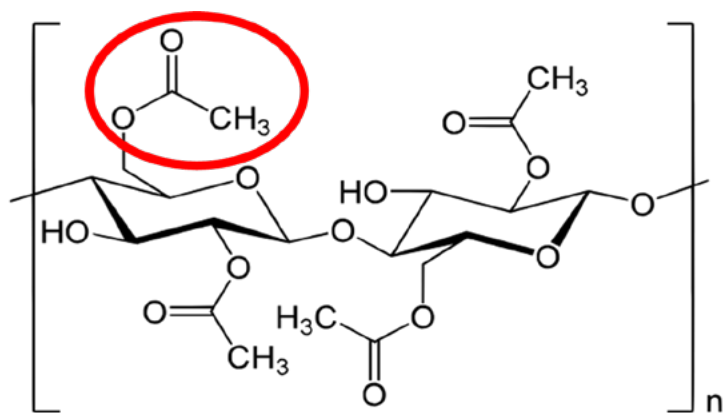


IMAGEN 4 ▲
ESTRUCTURA DE ACETATO
DE CELULOSA. EN ROJO SE
ENCUENTRA EL GRUPO ÉSTER.

degradación se manifiesta mediante el llamado síndrome de vinagre, en el que el material emite ácido acético al descomponerse, produciendo un fuerte olor a vinagre. Esta acidez afecta la flexibilidad, resistencia y transparencia de la película. Algunas de las manifestaciones visibles de este deterioro incluyen el virado al color magenta en películas en color, resequedad del soporte, encogimiento, ondulación, formación de hongos en condiciones de humedad elevada y desprendimiento de la emulsión debido a la tensión generada entre las capas.

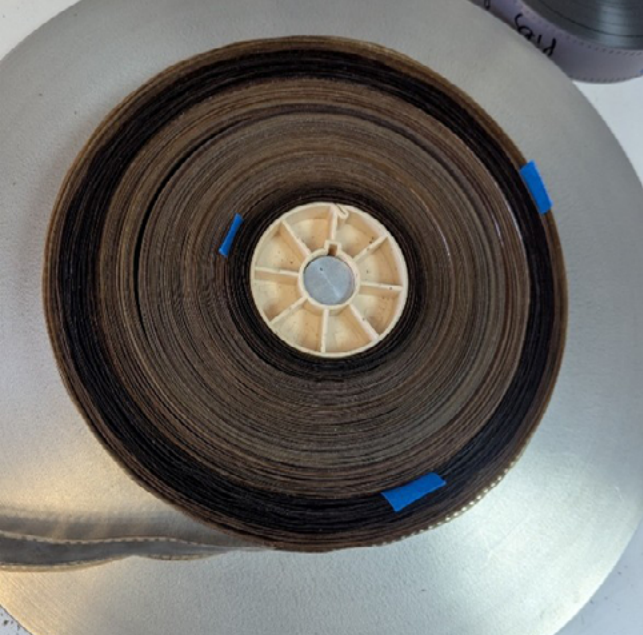


IMAGEN 5 ▲
ROLLO DE PELÍCULA DE ACETATO DE
CELULOSA. SE PRESENTAN ZONAS
HÚMEDAS (PARTES MÁS OSCURAS) Y
ZONAS RESECAS.

Un mismo rollo de película puede presentar varios tipos de degradación en distintas secciones (Imagen 5). Esto puede deberse a variaciones en las condiciones de almacenamiento, diferencias en la marca o lote de fabricación del material, o incluso al proceso de revelado. Por ejemplo, en ocasiones se observan pegaduras que combinan materiales con comportamientos distintos, lo que provoca que una parte del rollo se encuentre quebradiza, mientras que otra esté visiblemente afectada por la humedad.

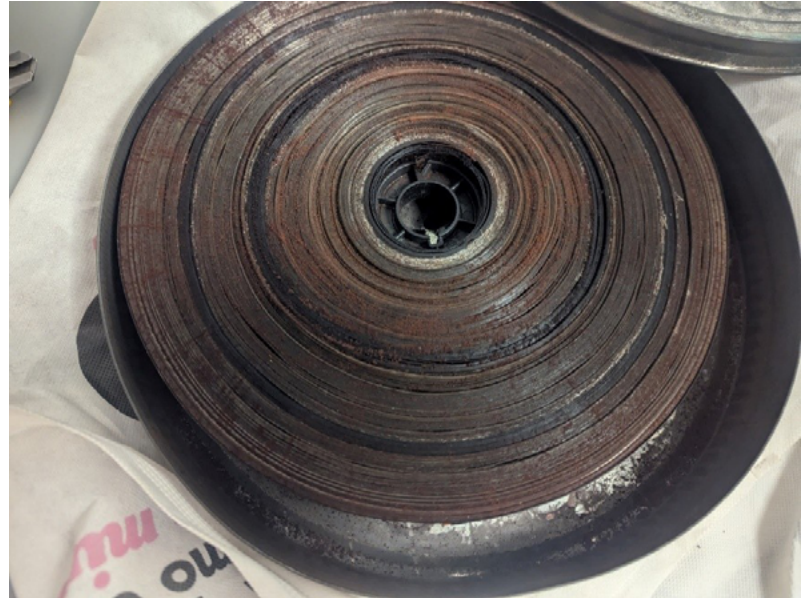
CLASIFICACIÓN Y MONITOREO DEL DETERIORO

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) ha establecido una clasificación por etapas de la degradación del acetato de celulosa y de nitrato de celulosa, que sirven como guía para evaluar el estado de una película y definir las acciones de restauración y preservación necesarias. Para realizar este diagnóstico, se utilizan herramientas como las tiras A-D (A-D strips), que miden el nivel de acidez mediante un indicador de pH mostrando un viraje del color azul al verde, y luego al amarillo, según la concentración de ácido acético en la película.

Este tipo de monitoreo es fundamental para planificar los tratamientos físicos y decidir el orden de intervención que requieren los materiales. Posteriormente, se determina si una película debe moverse a una zona de almacenamiento con condiciones más estrictas, priorizarse para digitalización o, incluso, para realizar un duplicado analógico con una película que tenga soporte sintético, una medida que asegura décadas de vida superiores a las de acetato de celulosa en condiciones adversas.

TÉCNICAS DE RESTAURACIÓN FÍSICA

El primer paso en la restauración física es la limpieza del material. En el caso de películas afectadas por ácido



IMÁGENES 6, 7 Y 8 ▲ PELÍCULAS DE NIVEL DE ACIDEZ 3 AFECTADAS POR POLVO, ÓXIDOS Y RESIDUOS, Y SUS LATAS DE ALMACENAMIENTO ORIGINALES.

acético o nítrico, las latas metálicas suelen presentar corrosión (Imágenes 6, 7 y 8). Para eliminar polvo, óxidos y otros residuos se utilizan brochas de cerdas suaves. Posteriormente, se realiza una reacción de neutralización, con ayuda de carbonato de sodio (Ecuaciones 1 y 2).

ECUACIONES 1 Y 2 ►
REACCIÓN DE NEUTRALIZACIÓN
DEL ÁCIDO ACÉTICO.

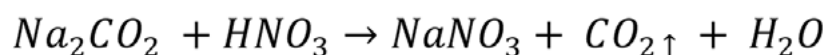
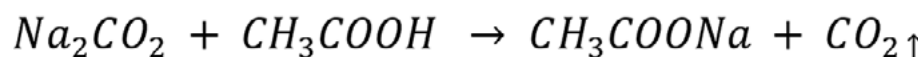
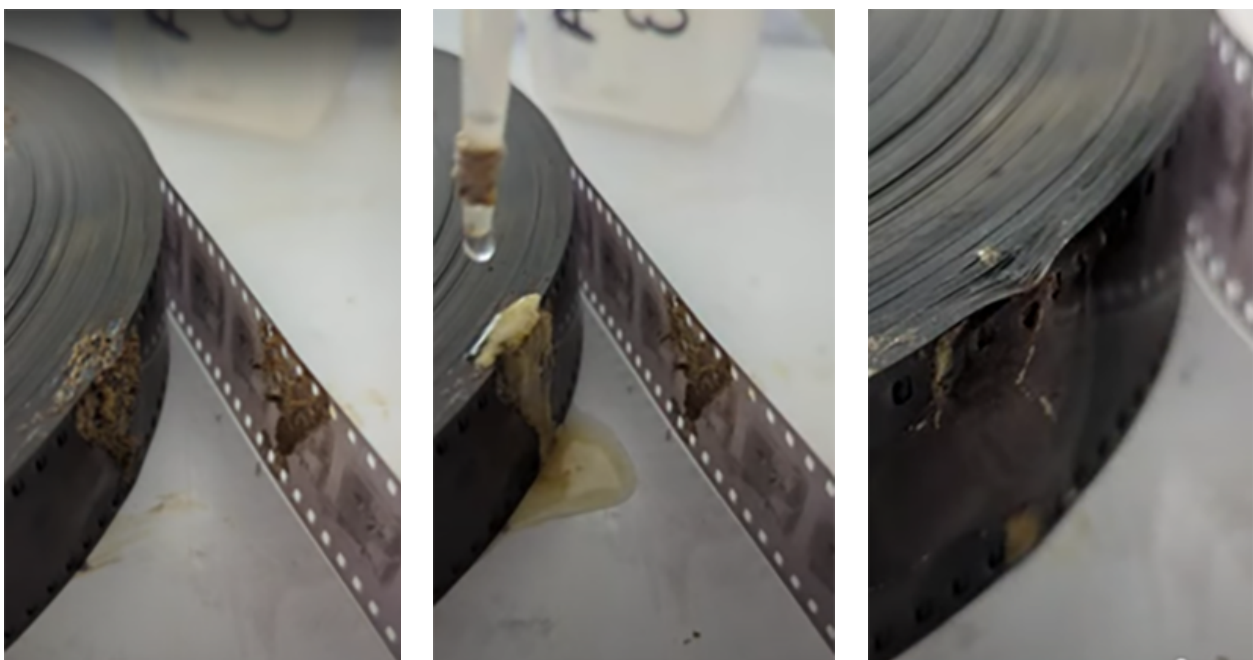


IMAGEN 9 ▼
DESECADOR CON LAS PARTES
HÚMEDAS DE UN ROLLO.
PROCESO DE SECADO CON
AGENTES DESECANTES.



Estas reacciones ayudan a que los ácidos se transformen en una sal y agua. En el caso de acetato de celulosa, con ayuda de un desecador de vidrio para evitar el contacto directo con la película (Imagen 9), o, en el caso del nitrato de celulosa, una disolución del mismo para neutralizar la acidez presente en la película (Imágenes 10, 11 y 12). Este procedimiento requiere extrema precaución, ya que la emulsión es soluble en agua, por lo que debe evitarse cualquier exceso de humedad y asegurar un secado meticuloso. En ocasiones también se aplican aceites esenciales o agentes suavizantes en zonas específicas para recuperar flexibilidad o reducir el riesgo de ruptura durante la manipulación.



IMÁGENES 10, 11 Y 12 ▲ NEUTRALIZACIÓN DE MIEL NÍTRICA CON UNA DISOLUCIÓN DE CARBONATO DE SODIO.

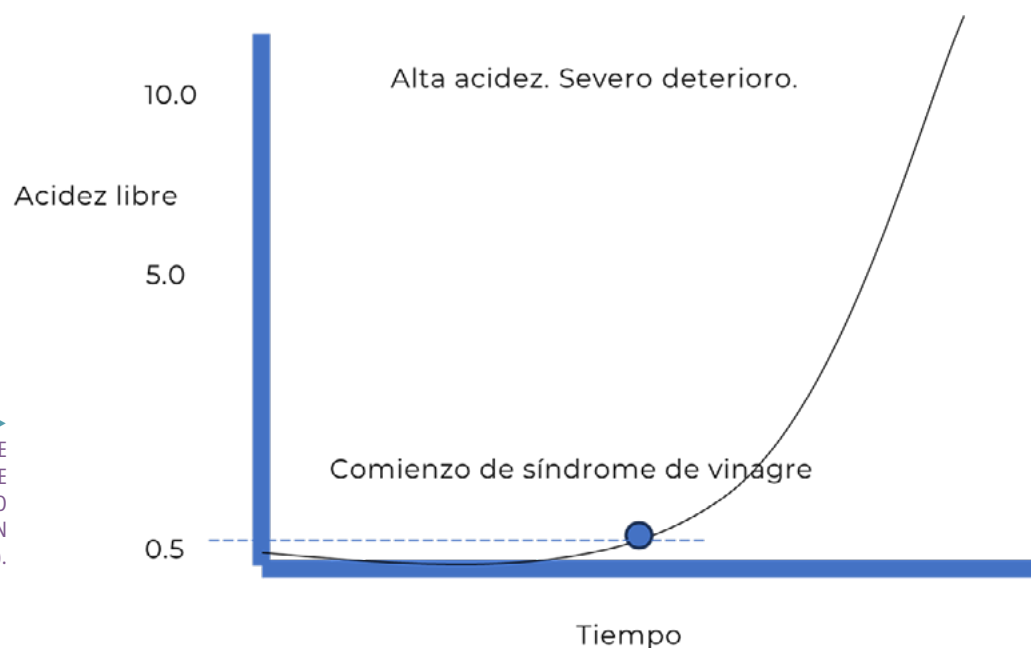
El uso de desecantes moleculares en las latas de almacenamiento es un recurso muy utilizado para las películas de acetato de celulosa. Estos desecantes son importantes porque absorben agentes que producen la degradación dentro de las latas y evita que el gas que despiden las películas funcione como catalizador de la descomposición.

Sin embargo, en el presente año se han puesto a prueba alternativas diferentes con agentes que absorben la humedad y la acidez, que son más accesibles económicamente hablando y se ha demostrado la eficiencia que tiene para las películas con síndrome de vinagre (Yamamoto D., Ishii T., Hoshimoto A., Matsui K., 2019), como el carbonato de sodio y el poliacrilato de sodio.

ALMACENAMIENTO Y CONDICIONES IDEALES

Más allá de los tratamientos específicos, la clave de una buena estrategia de preservación está en las condiciones de almacenamiento. Según los estándares internacionales (Reilly, J. M., 1999), la temperatura ideal mínima para el resguardo de películas de acetato y nitrato es de 16 °C, con una humedad relativa que oscile entre el 20% y el 50%. Bajo estas condiciones se puede ralentizar considerablemente el avance del deterioro.

IMAGEN 13 ►
 PROCESO DE DEGRADACIÓN DE
 LAS PELÍCULAS DE ACETATO DE
 CELULOSA UNA VEZ INICIADO
 EL PROCESO DE DEGRADACIÓN
 (REILLY, J. M., 1999).



Es importante destacar que tanto el ácido acético como el ácido nítrico generan procesos de degradación que, una vez iniciados, aceleran a nivel exponencial (Imagen 13). Por ejemplo, en el síndrome de vinagre, cuando el nivel de acidez alcanza 0.5 en la escala de las tiras A-D, la reacción se convierte en autocatalítica, lo que significa que se acelera por sí sola hasta llegar al nivel de acidez máximo que es 3.

Por esta razón, aunque la degradación del acetato de celulosa sea inevitable, puede retrasarse significativamente mediante un monitoreo constante, prácticas archivísticas rigurosas y condiciones de almacenamiento adecuadas.

La restauración, conservación y preservación de materiales fílmicos es una labor compleja y multidisciplinaria que requiere no solo de conocimientos técnicos especializados, sino también de sensibilidad hacia el valor histórico, estético y cultural de las imágenes en movimiento.

En los últimos rescates ingresaron al proceso de preservación varios rollos de gran relevancia. Entre ellos destaca un pequeño material en soporte de nitrato de celulosa correspondiente a los descartes de una filmación sobre Uxmal, realizada por el arqueólogo y realizador Manuel Cirerol, pionero en el estudio de recintos arqueológicos mesoamericanos. Es importante subrayar que se conservan muy pocos rollos asociados a este investigador, lo que incrementa

significativamente el valor histórico y documental de este conjunto.

Asimismo, durante el tratamiento se localizaron algunos rollos que forman parte de largometrajes de Raúl de Anda, así como material perteneciente a la colección de Salvador Toscano, uno de los fundadores del cine en México. Estos hallazgos enriquecen el acervo y subrayan la importancia de las labores de preservación y rescate que se están llevando a cabo.

En particular, las películas elaboradas con soportes de nitrato y acetato de celulosa representan desafíos específicos debido a sus características químicas, físicas y por las condiciones históricas en las que fueron producidas y almacenadas. Es importante que se desarrollen y se mantengan los estándares mínimos, tanto de manipulación como de almacenamiento de las películas para mantener segura y digna nuestra memoria histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmad, I. R., Cane, D., Townsend, J. H., Triana, C., Mazzei, L., y Curran, K. (febrero 2020). Are we overestimating the permanence of cellulose triacetate cinematographic films? A mathematical model for the vinegar syndrome. *Polymer Degradation and Stability*, 172, 109050. <https://doi.org/10.1016/j.polymdegradstab.2019.109050>
- Del Amo García, A. (2006). *Clasificar para preservar*. Filmoteca Española; CONACULTA; Cineteca Nacional.
- Reilly, J. M. (1999). *Storage Guide for Acetate Film*. Image Permanence Institute. https://s3.cad.rit.edu/ipi-assets/publications/acetate_guide.pdf
- Rochester Institute of Technology. (s/f). *Film Preservation*. <https://www.rit.edu/ipi/film-preservation>
- Fischer, M. C. y Reilly, J. M. (1995). Use of Pasive Monitors in Film Collections. *Topics in photographic preservation*, 2, 11-40. https://resources.culturalheritage.org/pmgtopics/1995-volume-six/06_02_Fischer.html
- Yamamoto, D., Ishii, T., Hashimoto, A., y Matsui, K. (2019). Use of sodium carbonate and sodium polyacrylate for the prevention of vinegar syndrome. *The Imaging Science Journal*, 67(3), 171-178. <https://doi.org/10.1080/13682199.2019.1577594>

Análisis y discusión para la preservación del filme *Hangares de Balbuena*. Una mirada a la preservación del cine documental nacional mexicano

Diana Victoria Rojas Díaz y
Tania Patricia Roa Hernández (México)

INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta una serie de reflexiones en torno a la restauración digital del patrimonio cinematográfico en México, a partir del caso de estudio del filme negativo de nitrato *Hangares de Balbuena*, perteneciente a la colección Vicente Cortés Sotelo del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Es necesario resaltar que la preservación de un filme cinematográfico es un procedimiento complejo en el cual intervienen múltiples factores y retos, por lo que se requiere de la participación de expertos en distintas áreas que comprendan el contexto de creación del filme, su temporalidad, su materialidad, su uso y función. Considerando dichos aspectos, se realizó (característicos de las décadas de 1920 y 1930) un ejercicio metodológico en un fragmento del caso de estudio, en el que el deterioro material de la película impedía su visualización. Nuestra propuesta de restauración digital buscó un tratamiento de daños presentes en la imagen y su reconstrucción parcial mediante el uso de herramientas digitales accesibles, considerando tanto el valor estético e histórico, así como la antigüedad de la obra fílmica.

Somos conscientes de que, en ciertos aspectos, nos es imposible igualar una restauración digital profesional, debido a que carecemos de los programas especializados para este procedimiento. Sin embargo, el ejercicio metodológico y práctico que supuso la restauración del



IMAGEN 1 ▲
DETALLE DE AUTORRETRATO DE
VICENTE CORTÉS SOTELO JUNTO A
SU CINÉ CAMÉRA PARVO MODÈLE L
(FVCS001016 DEL AFMT-IIIE-UNAM)

filme *Hangares de Balbuena* permitió implementar la propuesta teórica desarrollada a lo largo de este trabajo, así como delimitar las necesidades y problemáticas que conlleva una restauración digital realizada de manera autónoma.

EL FILME *HANGARES DE BALBUENA*

El filme *Hangares de Balbuena* fue producido durante la primera mitad del siglo XX por el fotógrafo y camarógrafo Vicente Cortés Sotelo. Se trata de una película en soporte de nitrato de celulosa, negativo y silente con formato de 35 mm, con una duración de 6 minutos con 50 segundos.

En la cinta se capturaron seis secuencias relacionadas con la aviación mexicana de las décadas de 1920 y 1930. Tomando en cuenta que Cortés Sotelo fue contratado de manera oficial por el Estado Mayor del Ejército Nacional Mexicano, cada una de estas tomas pudieron ser concebidas para ser acompañadas dentro de un discurso de propaganda de la fuerza aérea, dicha característica apuntala la relevancia de este trabajo porque evidencia que dicha filmación no es una casualidad, sino que podría formar parte del discurso sobre la conformación de la nación mexicana (Imagen 1).

La secuencia sobre la que se trabajó la restauración digital corresponde al Recibimiento del Coronel Pablo L. Sidar Escobar en los hangares del Campo de Maniobras Militares de Balbuena, Distrito Federal (hoy Ciudad de México). Tal evento que tuvo lugar sobre el techo del pórtico de uno de los hangares del Campo de Maniobras Militares de Balbuena, el 11 de noviembre de 1929, retrata el momento en que el coronel piloto aviador Pablo L. Sidar recibió la medalla al Mérito Aeronáutico de

Primera Clase; tras la conclusión de su vuelo de buena voluntad por países de Centroamérica, Sudamérica y el Caribe, a bordo de un Douglas M-02, bautizado con el nombre de Ejército Mexicano.

Si bien la secuencia posee una duración de 1 minuto con 10 segundos, el ejercicio metodológico de restauración digital solo abarcó un fragmento de 15 segundos, con un largo de 17 pies, que corresponde al fragmento con mayor grado de deterioro material y permitió la aplicación del tratamiento de daños y la reconstrucción parcial de la imagen.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y ÉTICAS SOBRE LA PRESERVACIÓN FÍLMICA

En este apartado se desarrollan los principios teóricos que involucran la preservación fílmica y que son fundamentales para comprender los alcances referentes a los procesos de estabilización y restauración digital. Dada la complejidad inherente a la preservación fílmica, existen distintas postulaciones teóricas y metodológicas que buscan clarificar las bases para su tratamiento y resguardo.

En el ámbito institucional, los especialistas generalmente suelen utilizar tres términos fundamentales: restauración, conservación y preservación (esta diferenciación tiene como base la conceptualización que se le otorga en lengua inglesa, en ocasiones, distinta a la utilizada en lengua hispana). A continuación, se profundizará en el significado de cada término y la forma en que fueron abordados a lo largo de esta investigación.

LA PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN PARA ARCHIVOS FÍLMICOS

Para comenzar, es necesario establecer la diferencia entre los términos de preservación fílmica y conservación fílmica. De acuerdo con teóricos como la especialista en preservación fílmica Julia Wallmüller (2019, p.146) y el teórico italiano Paolo Cherchi Usai (Martínez Marín, 2020, p.43), la preservación fílmica puede entenderse como la

totalidad de prácticas y procedimientos que garantizan la supervivencia y accesibilidad permanente a la obra fílmica, englobando los procesos de conservación y restauración.

En cambio, con base en las definiciones propuestas por Wallmüller (2019, p.145) y la Sociedad Americana de Archivistas (Pearce-Moses, 2005, p.87), la conservación fílmica se refiere a todos aquellos procesos que tienen como finalidad prevenir, minimizar o ralentizar el deterioro del material fílmico. Estos procesos también involucran los tratamientos de estabilización, que permiten la recuperación y manipulación del filme, y posibilitan los procesos de restauración. A continuación, se revisará cómo se llevan a la práctica estos conceptos a través del caso de *Hangares de Balbuena*.

ÉTICA Y RESTAURACIÓN: EL CÓDIGO FIAF EN LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL

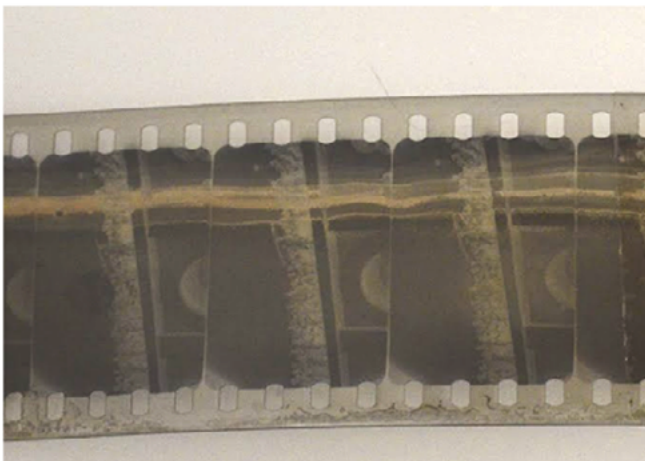
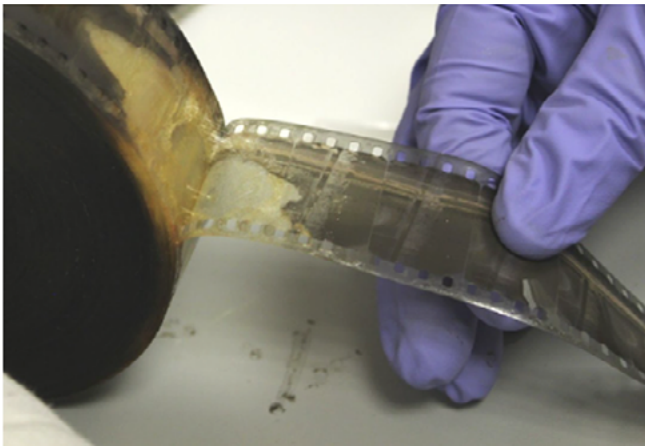
En lo que concierne a la restauración fílmica, retomando parte de los principios formulados por Cesare Brandi (Meraz, 2019, p.143) referentes a la teoría clásica de la restauración, aunado a los planteamientos de Julia Wallmüller (2007), esta puede entenderse como el conjunto de procedimientos técnicos, editoriales e intelectuales destinados a la identificación y restablecimiento de las irregularidades (alteraciones negativas) del filme, causadas por la pérdida o degradación de este, cuyas problemáticas requieren tratamientos particulares y tienen como finalidad la preservación de su autenticidad.

En consecuencia, para llevar a cabo una intervención en el ámbito fílmico es crucial establecer un enfoque ético claro. En este contexto, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) propone una serie de pautas y límites que deben guiar cualquier proceso de restauración, con el fin de respetar la autenticidad de la obra y evitar intervenciones que atenten contra el valor histórico y/o estético de la obra. Para ello, resulta esencial establecer metas y planificar adecuadamente cada proyecto (FIAF, 2022).

LA MATERIALIDAD DEL FILME. EL SOPORTE DE NITRATO DE CELULOSA

Para llevar a cabo la restauración digital, en principio es necesario realizar acciones físicas sobre el soporte de la película. La estabilización se entiende como uno de los primeros procesos de preservación fílmica que implica su recuperación física. Para este caso, el proceso de estabilización se dividió en dos etapas. En primer lugar, se realizó una limpieza general, utilizando alcohol isopropílico, con el objetivo de remover polvo y suciedad; y en segundo lugar, una limpieza puntual para eliminar manchas de pintura en fotogramas específicos (NFSA, 2022). Posteriormente, se aplicó un tratamiento de neutralización y flexibilización del soporte, específicamente en las áreas en el que se había formado la placa marrón en la superficie y que presentaba las paredes del soporte adheridas entre sí. Para ello se aplicó bicarbonato de sodio y aceite esencial de eucalipto (Espinosa y De La Rosa Anaya, p.188), lo que permitió recuperar las secciones del filme con mayor deterioro (Imagen 2).

IMAGEN 2 ▼
DETALLES DE LA CUARTA SECUENCIA
DE *HANGARES BALBUENA*, QUE
PRESENTA DETERIOROS DE
FORMACIÓN DE PLACA MARRÓN,
ADHESIÓN Y FRAGILIDAD
EN EL SOPORTE; ASÍ COMO
DESVANECIMIENTO Y PÉRDIDA DE
IMAGEN EN EL AGLUTINANTE, QUE
SE HA VUELTO PEGAJOSO.



Después, se llevó a cabo la separación de la sección con mayor grado de deterioro (17 pies), así como la unión mediante cinta de empalme. Estos procedimientos se realizaron en las instalaciones de la Filmoteca de la UNAM, específicamente en el Laboratorio Cinematográfico, ya que dicho lugar cuenta con las herramientas, equipo y especialistas necesarios para llevar a cabo su adecuada ejecución. En casos como este, tales procesos resultan fundamentales porque posibilitan el escaneo y la digitalización de la obra cinematográfica.

En un principio, la fracción que se propuso restaurar digitalmente no se consideró para su digitalización por el avanzado estado de deterioro que presentaba. Sin embargo, durante los procesos de estabilización, se decidió dividir este fragmento de la totalidad del rollo —17 pies, que equivale al 3.6% total del material y cuya duración es de 15 segundos—, con el propósito de evitar que los mecanismos de deterioro aceleraran la descomposición del resto del filme. Antes de desechar dicha sección, se observó que aún contenía imagen fílmica y se decidió estabilizar el soporte para que fuera posible realizar el proceso de digitalización y posteriormente la restauración digital.

HANGARES DE BALBUENA: UNA RESTAURACIÓN DIGITAL INDEPENDIENTE

Una vez concluido el proceso de estabilización de la totalidad del filme, se procedió a su digitalización y posterior restauración digital. Para ello, se desarrolló una propuesta de intervención, basada en la propuesta de Wallmüller (2007), así como en los principios éticos establecidos por la FIAF (2022).

La intervención digital de *Hangares de Balbuena* constituyó un ejercicio metodológico y práctico, que permitió implementar los fundamentos teóricos previamente desarrollados, así como delimitar las necesidades y problemáticas que conlleva una restauración digital realizada de manera autónoma, es decir, se llevó a cabo fuera del marco institucional mediante recursos propios. El objetivo central consistió



IMAGEN 3 ▲
FOTOGRAMA 01045.
IZQUIERDA, FOTOGRAMA SIN
INTERVENCIÓN DIGITAL.

DERECHA, FOTOGRAMA CON
TRATAMIENTO DE DAÑOS Y
RECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN.

en restaurar digitalmente los daños y partes faltantes que presenta el fragmento elegido, correspondiente a la cuarta secuencia del filme, los cuales se manifestaban como interrupciones durante la visualización del filme, esto comprometía su valor estético. Para ello, se llevó a cabo una reconstrucción parcial empleando herramientas digitales como Adobe Premiere y Adobe Photoshop, considerando el valor estético e histórico de la obra fílmica (Imagen 3).

El procedimiento de intervención digital comenzó con la transferencia del formato analógico al medio digital, mediante los procesos de escaneo y digitalización. Se utilizó un escáner Lasergraphics®, Scan Station Ultimate Flexibility (de 8 mm a 65 mm, hasta 60 FPS). La digitalización del filme se realizó en una resolución de 4608 x 3456 píxeles (Full HD) y 10 bits. Una vez completada esta etapa, se llevó a cabo el tratamiento de la imagen.

El proceso de intervención digital se dividió en dos etapas: el tratamiento de los daños y la reconstrucción de la imagen fílmica. Los daños en la imagen se relacionan con las condiciones físicas y químicas de la obra fílmica, estos se originan a través de su historia.

En el caso de *Hangares de Balbuena* los daños identificados incluyen rayones, manchas, alteración de tonos y pérdida parcial de la imagen. Para tratar estas problemáticas se utilizó el editor de imágenes Adobe Photoshop, herramienta que

permitió el trabajo individual de los fotogramas mediante la generación de capas. Esta metodología permitió tomar como base otros fotogramas del mismo material y, a su vez, facilitó la reducción y eliminación de rayones, atenuación de manchas y corrección de alteraciones tonales en lo referente al contraste de grises. Un ejemplo de este procedimiento puede observarse en el fotograma 01045, donde se aplicaron dichas técnicas para recuperar la continuidad visual de la obra.

CONCLUSIONES

Antes de realizar cualquier proceso de intervención de un filme, resulta fundamental comprender el estado material y los procesos de estabilización del mismo. De igual forma, los procesos de digitalización y restauración digital requieren de una formación técnica especializada y una actualización constante por parte de los profesionales dedicados a la conservación audiovisual. Además, resulta imprescindible mantener en todo momento un enfoque ético claro, con objetivos bien definidos, que respete tanto el contexto histórico de la obra como su valor estético, ya que, a pesar de tratarse de un ejercicio metodológico, el objetivo fue acercarse en la medida de lo posible a una restauración digital profesional.

Asimismo, reconocemos los retos que implica la preservación fílmica digital en México, debido a las limitaciones de infraestructura y la necesidad de una mayor oferta de capacitación especializada. En este escenario cobra mayor importancia fortalecer las políticas de colaboración interinstitucional; por lo que consideramos esencial que los profesionales del área de conservación integren el trabajo con soportes físicos y entornos digitales, participando activamente en las decisiones que afectan directamente al material fílmico.

Finalmente, resaltamos la oportunidad de impulsar una transformación en las políticas institucionales y educativas, orientadas a promover espacios de formación más abiertos y colaborativos enfocados en la preservación audiovisual. Proponemos integrar enfoques técnicos y académicos que

articulen lo analógico y lo digital, fomentando redes de trabajo que fortalezcan la conservación del patrimonio fílmico en México. Puesto que esta colaboración será clave para garantizar su preservación y salvaguarda a largo plazo.

BIBLIOGRAFÍA

- Byrne, R., Fournier, C., Gant, A, y Ruedel, U. (s.f.). C. (3 de noviembre de 2022) *The Digital Statement Part III. Image Restoration, Manipulation, Treatment and Ethics*. International Federation of Film Archives (FIAF). <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html>
- Espinosa, A. y De La Rosa Anaya, C. (2016). Neutralizing the Sulfate of Nitrate: An Opportunity for Restoration en R. Stoeltje, V. Shively, G. Boston, L. Gaustad y D. Schuller, *Sustainable Audiovisual Collection Through Collaboration. Proceedings of the 2016 Joint Technical Symposium* (pp. 188-195). Indiana University Press.
- Martínez Marín, V. (julio-diciembre 2020). Acerca de los conceptos de *preservación, conservación y restauración* fílmica, en el caso de la Cineteca Nacional de México desde los planteamientos de Paolo Cherchi Usai. *Intervención*, 11(22), 34-57. <https://doi.org/10.30763/intervencion.234.v2n22.13.2020>
- Meraz, F. (junio 2019). Cesare Brandi (1906-1988): su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura. *Conservaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan*, (7), 143-158. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/14819>
- National Film and Sound Archive of Australia (NFSA). (s.f.). C.(10 de octubre de 2022) *Conservation Treatment*. <https://www.nfsa.gov.au/preservation/guide/handbook/conservation>
- Pearce-Moses R. (2005). *A glossary of archival and records terminology* (2013a ed.). The Society of American Archivists.
- Wallmüller, J. (2007). Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration. *The Moving Image* 7(1), 78-91. <https://dx.doi.org/10.1353/mov.2007.0032>
- Wallmüller, J. (2019). Adapting Classical Restoration Concepts in Moving Image Restoration and the Role of Digital Techniques. *Aesthetic Investigations* 2(2), 144-162. <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v2i2.11965>

[Capítulo 5]

**Revivir el eco
del tiempo.**

La digitalización
como un susurro
entre lo efímero y
lo perdurable

María Concepción Anaya de Vega: la digitalización de sus memorias

Ana Laura Velázquez Almendaríz (México)

La forma en que entendemos y construimos la historia ha evolucionado drásticamente. Atrás quedaron los días en que las narrativas oficiales se centraban en las grandes figuras, batallas y eventos políticos, que a menudo trataban de englobar sucesos y fenómenos generales sin profundizar en su incidencia particular. A principios del siglo XX, con el replanteamiento historiográfico de la Escuela de los Annales, emergió una perspectiva de estudio innovadora. Esta corriente, iniciada por Lucien Febvre y Marc Bloch en Francia, puso el foco en la gente común, sus vidas diarias, sus creencias y sus experiencias. Desde entonces, nuevas propuestas provenientes de diversos campos de la investigación social y humanística dotaron a la historia de herramientas metodológicas y conceptos teóricos que enriquecieron el quehacer historiográfico.

Para desentrañar estas historias, los historiadores comenzaron a buscar nuevas fuentes o a releerlas, aperturándose a objetos de análisis nuevos o a formas diferentes de acercarse a ellos (Gonzalbo, 2009, p. 50). En este contexto, las fotografías, cartas, diarios y otros enseres personales, lejos de ser meros recuerdos, se convirtieron en cápsulas del tiempo que encierran fragmentos de vidas, emociones y trayectorias susceptibles de incorporarse en los relatos históricos. A través de estas pertenencias, podemos reconstruir y percibir el mundo desde la perspectiva de quienes lo transitaron. Son, además, testimonios tangibles de

la cotidianidad, las interacciones sociales y las percepciones individuales, elementos cruciales para la elaboración de una historia que busca ser más humana y cercana.



IMAGEN 1 ▲
MARÍA CONCEPCIÓN ANAYA DE
VEGA A LA EDAD DE 26 AÑOS.
FOTO DE LINA CRUZ. LABORATORIO
DE HUMANIDADES DIGITALES
DEL CULAGOS.

Sin embargo, el tiempo es implacable con estos frágiles testimonios. La conservación de fotografías antiguas, cartas manuscritas y postales desgastadas presenta enormes desafíos. Elementos como la acidez del papel, la exposición a la luz, la humedad y el simple paso de los años amenazan con borrar estas valiosas huellas del pasado. La fragilidad de estos materiales los hace vulnerables a la degradación y, sin las condiciones adecuadas de conservación y almacenamiento, corren el riesgo de desaparecer por completo, llevándose consigo invaluable piezas de nuestra historia.

Frente a esta problemática, la digitalización emerge como una solución vital y una alternativa para su cuidado y difusión. Al transformar estos objetos físicos en formatos digitales, no solo se garantiza su preservación a largo plazo, sino que también se facilita su acceso y estudio por parte de investigadores y del público en general. Los acervos digitales se convierten así en custodios de la memoria, permitiendo que estas voces del pasado resuenen más allá de los límites físicos y temporales.

En esta ocasión, tendré la oportunidad de presentar mi experiencia como becaria dentro del Laboratorio de Humanidades Digitales del Centro Universitario de los Lagos, de la Universidad de Guadalajara. Espacio donde trabajé en la digitalización del archivo de María Concepción “Conchita” Anaya de Vega (1924-2020) (Imagen 1).

EL FONDO DOCUMENTAL

Este material, en posesión de la misma universidad desde el año 2020, fue donado por los familiares de María Concepción tras su fallecimiento. Su contenido se compone de una vasta colección de cartas, postales, fotografías y un libro de recortes



IMAGEN 2 ▲
CUADERNO DE PARTITURAS DE RÊVIERE DE CLAUDE DEBUSSY.
LABORATORIO DE HUMANIDADES DIGITALES DEL CULAGOS.

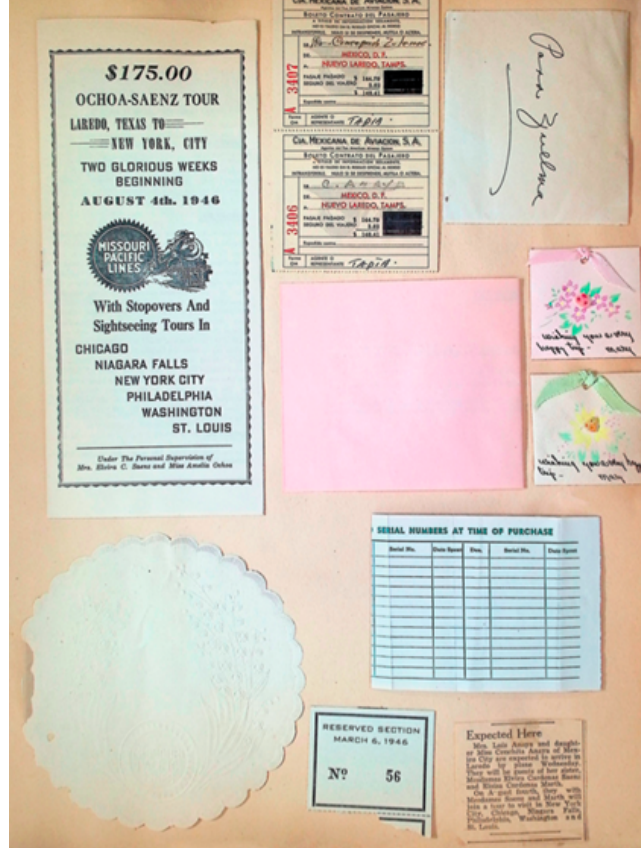


IMAGEN 3 ▲
HOJA 1 DEL SCRAPBOOK DE MARÍA CONCEPCIÓN Y ZULEMA CÁRDENAS
SALINAS. LABORATORIO DE HUMANIDADES DIGITALES DEL CULAGOS.

(*scrapbook* en inglés) recopilados por ella a lo largo de seis décadas (entre 1940 y 2000). Estos documentos recogen parte de sus viajes alrededor del mundo y de su trayectoria profesional como maestra de piano (Imagen 2) en Lagos de Moreno, Jalisco, ciudad donde es reconocida y recordada con notorio cariño como “Conchita” Anaya.

En mi caso, me encargué específicamente de la digitalización de su *scrapbook*. Este objeto es, por demás particular, pues en él se encuentran desde panfletos y servilletas hasta dedicatorias, recortes de periódico y empaques de souvenirs. Aunque podrían parecer simples recuerdos personales, cada elemento secundario nos ofrece indicios, como expusiera en su momento el historiador Carlo Ginzburg (1999, p. 143), que nos ayudan a entender mejor la época a la que pertenecieron y el contexto sociocultural del que provienen (Imagen 3).

Este *scrapbook* contiene un total de 11 hojas que albergan diversos objetos como boletos de avión y barco, guías turísticas, servilletas de restaurantes, publicidad de espectáculos, recortes de periódico y fotografías. Estos fueron

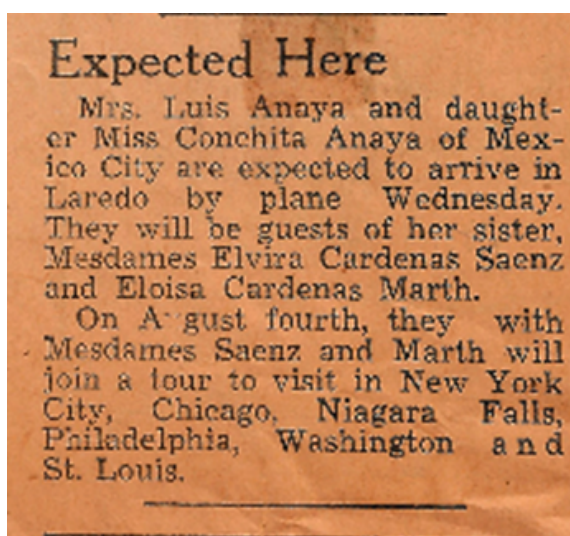


IMAGEN 4 ▲
RECORTE DE PERIODICO.
HOJA 1 DEL SCRAPBOOK
DE MARÍA CONCEPCIÓN Y
ZULEMA CÁRDENAS SALINAS.
LABORATORIO DE HUMANIDADES
DIGITALES DEL CULAGOS.

recopilados a lo largo de sus viajes por el mundo en distintos años y sus primeros recortes datan de finales de la primera década del siglo XX (1946), recopilados tanto por Conchita Anaya como por su madre, Zulema Cárdenas Salinas. Dado que las hojas no tienen una fecha precisa, no es del todo posible determinar quién de las dos elaboró cada sección, o si María Concepción lo completó durante sus viajes posteriores como traductora y docente.

No obstante, el contenido de estas hojas puede revelar más datos sobre los países que visitaron y los años aproximados en que ocurrieron estos viajes (Imagen 4).

Sabemos que el tiempo no perdona y que los documentos físicos son vulnerables al deterioro. Entre las dificultades que encontramos durante la digitalización, estaba el hecho de que muchos documentos ya se encontraban en un estado avanzado de daño. Algunos estaban simplemente cubiertos de polvo, lo que pudimos remover con una brocha, mientras que otros, que alguna vez se mojaron y no se secaron adecuadamente, se habían debilitado y vuelto más frágiles al tacto. Esto hizo que su manipulación fuera un reto, pues cualquier movimiento brusco podía rasgarlos. También hubo documentos que, después de años doblados, eran difíciles de manipular sin provocar daños. Por estas razones, la digitalización se consideró una herramienta fundamental para su conservación (Imagen 5).

Otro desafío que encontramos fue que, al catalogar los documentos, notamos “huecos” en la secuencia de

fechas, ya que al compararlos con una línea de tiempo de sus viajes descubrimos que faltaban algunos años. Dado que se trataba de una donación perteneciente a una colección privada, era evidente que no todo podía encontrarse en su totalidad. Los donantes estaban



IMAGEN 5 ▼
PAPEL DELGADO CON EL LOGO
PECK Y PECK. LABORATORIO DE
HUMANIDADES DIGITALES
DEL CULAGOS.

en su derecho de abstenerse de compartir información considerada sensible o privada, nosotros aceptamos esta limitación y trabajamos con lo que teníamos disponible.

Para la digitalización, utilizamos un escáner profesional para libros y documentos de la marca CZUR, que hizo más eficiente la captura de hojas de texto en grandes cantidades, especialmente en folletos y revistas que se encontraba en material sin catalogar. Sin embargo, para el procesamiento

de imágenes, esta herramienta no resultaba óptima, ya que reducía su calidad. Por ello, optamos por utilizar una impresora multifuncional HP, que ofrecía una calidad de imagen superior. Estas herramientas fueron las que tuvimos a disposición en el laboratorio y con ellas trabajamos para lograr el mejor resultado posible dentro de nuestras capacidades, ya que el laboratorio está en proceso de formalización.

Si bien este proyecto sigue en proceso, cuando llegue a su finalización el acervo digitalizado estará disponible en una plataforma de la Universidad de Guadalajara, donde cualquier persona podrá acceder a él.

Este acervo ofrece una ventana excepcional para analizar aspectos de la vida cotidiana, la época y sociedad de la que formó parte, la enseñanza musical, la influencia cultural de los viajes y el rol de las mujeres de su clase social en el siglo XX, entre otras ricas temáticas que pueden revelarse al analizar su contenido. No obstante, dada la gran cantidad de documentos que se albergan en este acervo (más de 300 piezas), para los fines de este estudio me limitaré a analizar únicamente el cuaderno de recortes que estuvo a mi cargo durante su proceso de digitalización (Imagen 6).



IMAGEN 6 ▲
HOJA 5 DEL SCRAPBOOK
DE MARÍA CONCEPCIÓN Y
ZULEMA CÁRDENAS SALINAS.
LABORATORIO DE HUMANIDADES
DIGITALES DEL CULAGOS.



IMAGEN 7 ▶

DE LADO IZQUIERDA A DERECHA:
MARÍA CONCEPCIÓN ANAYA
USANDO UN VESTIDO NEGRO Y
GUANTES BLANCOS Y SU MADRE
ZULEMA CÁRDENAS CON UN
VESTIDO Y SOMBRERO NEGRO.
EN LA PARTE DE ATRÁS SE
ENCUENTRA SU PADRE LUIS ANAYA.
LABORATORIO DE HUMANIDADES
DIGITALES DEL CULAGOS.

IMAGEN 8 ▶

ALLA VON BUCH Y MARÍA
CONCEPCIÓN ANAYA. LABORATORIO
DE HUMANIDADES DIGITALES DEL
CULAGOS.



Regresando al archivo en cuestión y su creadora: Conchita nació en Laredo, Texas, en 1924, pertenecía al entorno de una familia de hacendados de la región de los Altos de Jalisco. Su familia se mudó a Lagos de Moreno cuando ella apenas tenía tres años. Gracias al entorno privilegiado en el que creció, María tuvo acceso a una educación excepcional que le permitió aprender inglés y francés desde joven, además de desarrollar su talento musical como pianista. Lo que comenzó como un pasatiempo más tarde se convirtió en su verdadera vocación (Imagen 7).

A los 15 años viajó a la Ciudad de México para estudiar Pedagogía Musical. Su dominio de los idiomas le abrió un mundo de oportunidades, llevándola a recorrer el mundo en tres ocasiones entre 1962 y 1966. Estos viajes fueron posibles gracias a la oferta de un conocido de su familia, quien le propuso representar a una compañía de viajes. Ella misma menciona: “di tres vueltas al mundo de gratis” (Cruz, 2006, p. 64), ya que su rol era verificar la exactitud de la información en los destinos visitados. Posteriormente, en 1968 viajó a Múnich, Alemania, para continuar sus estudios de piano bajo la tutela de Alla Von Buch, quien la preparó para tomar clases con el reconocido maestro Vladimir Horowitz (Imagen 8).

Finalmente, en 1985, regresó a Lagos de Moreno, donde se dedicó a la enseñanza del piano durante muchos años. Su pasión por la música y la docencia le hizo ganar el respeto y el cariño de toda su comunidad hasta su deceso (Cruz, 2006).

IMAGEN 9 ▼
CARTA POSTAL DE CHIYOKO
KURASAWARA, JAPÓN (PARTE
DELANTERA). LABORATORIO DE
HUMANIDADES DIGITALES
DEL CULAGOS.



IMAGEN 10 ▲
CARTA POSTAL DE CHIYOKO
KURASAWARA, JAPÓN (PARTE
TRASERA). LABORATORIO DE
HUMANIDADES DIGITALES
DEL CULAGOS.

Ahora, podemos preguntarnos por la importancia que tiene el análisis de archivos personales como el del acervo en cuestión. Como mencionamos a partir de lo dicho con Ginzburg con respecto al indicio, en un archivo personal

nos encontramos frente a lo anecdótico, lo secundario, lo privado. Entonces, ¿qué nos puede decir esto de la historia de un grupo, de una sociedad o de una región? Siguiendo a Pilar Gonzalbo Aizpuru (2009), cuando intentamos escribir la historia de lo cotidiano, no debemos considerar superficialmente el dato curioso o minucioso solo en relación de los individuos que la producen, sino que debemos intentar ubicar el

testimonio en la profundidad de las circunstancias socioculturales que constituyen su contexto; es decir, ubicarlo como una parte que constituye ese contexto y busca apelar a este. El caso de Conchita es particularmente notable dada la posición de las mujeres en el siglo XX dentro del contexto provinciano. Sus estudios, su estilo de vida como hija de hacendados y sus conexiones sociales —por ejemplo su relación con la hermana de Miguel León-Portilla—, junto con la posibilidad misma de viajar por el mundo, la distinguen y la ubican socialmente. Todo esto contrasta fuertemente con los valores y deberes esperados de las mujeres de su época, como las responsabilidades del hogar y la maternidad. La opulencia de vida que María disfrutaba y las expresiones que utilizaba para referirse a estas comodidades se plasman en sus cartas y postales. Estos documentos, recolectados con esmero durante sus viajes y cruceros, parecen haber sido concebidos como “trofeos” para exhibir a su regreso a Lagos de Moreno (Imágenes 9 y 10).

IMAGEN 11 ►
PRIMERA VUELTA AL MUNDO (1963),
MARÍA CONCEPCIÓN (MUJER CON
LENTES) Y LA FAMILIA MORENO.



Sin embargo, los valores que profesa y las sensibilidades a las que apela son representativas también de un grupo social en plena modernización y cambios generacionales. En este sentido, podemos partir de los documentos del acervo para intentar contestar las siguientes preguntas: ¿Hay un sentimiento o un conjunto de sentimientos predominantes a lo largo de la colección? ¿Cambian estos sentimientos con el tiempo y los contextos? ¿Se expresan emociones consideradas “apropiadas” para una mujer de su época y clase social, o hay indicios de sentimientos “transgresores” o inesperados? Todas estas preguntas nos remiten a los aspectos más privados de una persona, pero no por ello dejan de estar inscritos dentro de un contexto que les da sentido; en términos de Reddy, dicha experiencia emocional se crea intersubjetivamente y el significado se altera sutilmente para cada persona como resultado de la interacción, mostrando que la emoción es al mismo tiempo individual y social (1997, p. 143). Esto implica que las expresiones emocionales que María Concepción plasmó en sus escritos pueden analizarse no sólo como manifestaciones individuales, sino también en relación con las expectativas sociales y las prácticas comunicativas de su época (Imagen 11).

El aspecto social de las emociones puede explorarse partiendo de diferentes categorías. Una de ellas puede ser la del género, en donde estaríamos haciendo historia de

las mujeres. A pesar de que su madre Zulema le inculcó desde niña que el matrimonio no era la única meta para una mujer, su enseñanza no sólo cuestionaba los modelos tradicionales de feminidad, sino que también ampliaba las posibilidades emotivas y vitales que una niña podía imaginar para sí. Como recuerda la propia autora:

Me hizo ver el mundo, no Lagos, sino el mundo, para que me diera cuenta que la meta no era el matrimonio, que si tenía el destino de casarme, me iba a casar, pero que no pensara más en el matrimonio, así empecé a crecer (Cruz, 2006, p. 56).

Este tipo de experiencias revela cómo las emociones —en este caso, la seguridad, la confianza y el deseo de autonomía— se moldean en contextos familiares atravesados por relaciones de poder, expectativas sociales y modelos de género. De

esta manera, la historia emocional se convierte también en una historia de resistencias cotidianas, transmitidas en el espacio doméstico y que abren caminos para nuevas formas de subjetividad femenina (Imagen 12).

Hasta este punto he querido esbozar algunas de las posibilidades de interpretación que el acceso a acervos privados ofrece para el estudio

de la historia, con la finalidad de señalar la importancia de la recuperación y conservación de archivos que vayan más allá de aquellos creados dentro de las instituciones.



IMAGEN 12 ▲
BOLETO DE CABINA CUNARD LINE.
LABORATORIO DE HUMANIDADES
DIGITALES DEL CULAGOS.

CONCLUSIONES

La experiencia de digitalizar el archivo de María Concepción demuestra la importancia crucial de los acervos personales. Estos tesoros son cápsulas del tiempo que ofrecen una visión íntima de la vida cotidiana y las sensibilidades



IMAGEN 13 ▲
MARÍA CONCEPCIÓN DESPUÉS DEL
RECITAL DE PIANO LA QUINTA. 12 DE
ABRIL DE 1997, LAGOS DE MORENO.
LABORATORIO DE HUMANIDADES
DIGITALES DEL CULAGOS.

de una época, permitiendo escribir una historia más humana y detallada de determinado contexto sociohistórico.

Sin embargo, la fragilidad física de estos documentos es una amenaza constante. Por ello, la digitalización es una herramienta imprescindible. No solo permite preservar

a largo plazo estos valiosos testimonios, sino que también democratiza su acceso, permitiendo que el legado de Conchita —y con él una ventana a la vida de una mujer notable de la sociedad del siglo XX— esté disponible para la consulta de todos (Imagen 13).

Aunque el estudio inicial se enfoca en el *scrapbook*, el vasto contenido del acervo (cartas, fotos y postales) representa

un potencial inmenso para futuras investigaciones que podrían abordarse desde nuevas temáticas como la historia de la educación musical, el rol de la mujer en el siglo XX o las redes sociales y culturales de la élite de la época. Los acervos, en este sentido, son pilares insustituibles de nuestra memoria colectiva, asegurando que el pasado, en toda su complejidad, continúe informando el presente y el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- De Vega Anaya, M. C. y Cruz, L. (2006). *Soy Conchita Anaya: conversación con Lina Cruz*. Universidad de Guadalajara; Centro Universitario de los Lagos.
- Ginzburg C. (1999) *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Editorial Gedisa.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2009). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. El Colegio de México.
- Reddy, W. M. (1997). Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions. *Current Anthropology*, 38(3), 327-351.
<https://doi.org/10.1086/204622>

Historias femeninas en archivos masculinos

Ana María Mendoza Ludeña (Ecuador)

104

La vida privada de personajes históricos, como por ejemplo los presidentes de una nación, influye en cierta medida en su actividad pública. Conocer su faceta personal permite comprender al ser humano más allá, en este caso, de su rol como gobernante. Parte de estas historias se entretajan, a su vez, con las de mujeres que no han recibido el reconocimiento merecido, a pesar de su relevancia en la vida y trayectoria de estos dirigentes y, sobre todo, en las narrativas de las propias mujeres.

[De ahí surgió el interés de indagar sobre la vida de estas protagonistas, para ello, se realizaron ciertas investigaciones y tratamientos de la colección fotográfica de uno de los espacios del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (CCPUCE): el Memorial José María Velasco Ibarra.

ARTE, PATRIMONIO Y CULTURA: EL ROL INTEGRADOR DEL CENTRO CULTURAL DE LA PUCE

El Centro Cultural es una dependencia de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador que “gestiona de manera interdisciplinaria sus colecciones patrimoniales; promociona y fomenta actividades artísticas, académicas y culturales (...), con el fin de aportar a la formación integral del ser humano”, promoviendo el desarrollo de saberes y fomentando el disfrute de la cultura y la historia (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, s. f.).

En este recinto convergen variadas dinámicas en torno al arte, la cultura y el patrimonio: cuenta con espacios para llevar a cabo conferencias, proyecciones de cine, obras de teatro y otros eventos artísticos, así como salas de exhibición que acogen exposiciones temporales de diversa índole, desarrolladas por estudiantes de la universidad, artistas emergentes y creadores artísticos de larga trayectoria.

Administra, a su vez, repositorios de memoria que conservan, gestionan, investigan y difunden el patrimonio de nuestra región tales como el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, y el Museo Arqueológico Weilbauer-Porras; también gestiona los siguientes Archivos Presidenciales: Archivo Juan José Flores, con documentación que perteneció al primer presidente del Ecuador, y el Memorial José María Velasco Ibarra, dedicado al cinco veces presidente del país en el siglo XX.

DE LO OCULTO A LO ACCESIBLE, EL RESCATE DE UN LEGADO

En los Archivos Presidenciales del CCPUCE se preservan, en su mayoría, documentación de carácter personal de ex líderes de nuestra nación. Dentro de su acervo destacan testimonios relacionados con actores masculinos, pero también valiosa información sobre mujeres vinculadas a ellos, cuyas memorias han sido poco observadas. La gestión de estos repositorios tiene como objeto impulsar prácticas orientadas a recuperar narrativas no contadas o contadas a medias. Entre las principales acciones para lograr este objetivo está la digitalización de fotografías donde aparecen figuras femeninas —algunas identificables, otras anónimas—, ahondando en su legado e impulsando la investigación y difusión de sus historias.

En el presente texto, expondré una pequeña sección de la colección fotográfica del Memorial, intentando realizar una lectura general de las llamadas “mujeres velasquistas”, para posteriormente profundizar en dos personajes clave para Velasco y su Memorial: su segunda esposa, Corina Parral, así como su secretaria y amiga Victoria Samaniego. De igual manera, es de mi interés compartir algunas

experiencias sobre la digitalización que llevamos a cabo, cuyo objetivo principal es poner a disposición del público estas imágenes para su investigación y disfrute, fomentando el estudio del papel de las mujeres en la historia.

Como preámbulo, considero oportuno compartir cómo llegué a esta documentación. Al asumir la coordinación de los Archivos, recibí para su custodia diversos documentos históricos y bienes culturales. Algunos estaban almacenados en cajas fuertes. Dos de ellas contenían condecoraciones y objetos pertenecientes a los ex presidentes. Una tercera estaba inaccesible, por lo que se contrató un técnico que la abriera, sin certeza de lo que encontraríamos. Podía estar vacía o, como se podía suponer, podía resguardar más condecoraciones. Llevaba cerrada al menos unos cinco o siete años. En su interior no había medallas ni distinciones u objetos de los ex mandatarios, sino algo, para mí, aún más valioso: artículos que, tras su análisis, dedujimos que pertenecieron a Corina Parral (Imágenes 1, 2 y 3).

Tiempo después, durante una grata visita de Pedro Velasco, sobrino del ex presidente José María Velasco Ibarra, revisamos algunas de estas pertenencias, entre ellas, un archivo fotográfico con cerca de 800 imágenes de diferentes

IMAGEN 1, 2 Y 3 ▼
RECUPERACIÓN DE OBJETOS
PERSONALES DE CORINA PARRAL.



momentos relacionados al líder político. La presencia de Pedro Velasco nos permitió entrelazar memorias familiares que ayudaron a dar contexto a parte del material encontrado.

Esta anécdota muestra que, de una u otra manera, las vidas de muchas mujeres se olvidan o se pierden en el tiempo. Además, nos permite reflexionar sobre las acciones necesarias para la recuperación de sus relatos. Participar en la conferencia que dio pie a estas memorias es, precisamente, una de ellas.

ENTRE LO POLÍTICO Y LO ÍNTIMO.

PRESENCIA VISUAL DE LAS MUJERES VELASQUISTAS

En el libro *Hombres y mujeres velasquistas 1934–1972*, Ximena Sosa (2020) propone una mirada novedosa del velasquismo, abordando temas poco o nada desarrollados por otros autores en relación a dicho periodo, en especial las relaciones entre populismo y género, cultura política y memoria colectiva. Si bien su obra la considero un aporte muy valioso, ya que no solo presenta a Velasco Ibarra y su ideología desde distintas aristas y en relación con otros personajes, sino que, además, da nombre, apellido e incluso rostros a las actrices que participaron dentro del movimiento, se debe anotar que esta ha sido criticada.¹ Por ejemplo, autores como León (2021) opinan que existe una escasez en la selección de sus fuentes y rigurosidad para su análisis, que la visión de Sosa es parcializada, recogiendo mayoritariamente narrativas masculinas y, sobre todo, que emplea conceptos contemporáneos de género y militancia para interpretar conductas y relaciones de los años en los que se desarrolló el velasquismo. Así mismo, se plantea que en su estudio se ha dejado en un segundo plano aspectos como clase social, cultura política y estructuras de poder.

1. Sobre las propuestas de Sosa, se han escrito artículos que ya sea respaldan u objetan lo dicho, motivando finalmente un diálogo entre sus autores con la propia escritora. Estos comentarios están recogidos en el N° 54 de la revista *Procesos* de la Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 249-270. Recuperado el 01 de julio de 2025 de, <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/issue/view/173>



IMÁGENES 4 - 7 ▲
RECUPERACIÓN DE OBJETOS
PERSONALES DE CORINA PARRAL.

Según Sosa, las mujeres velasquistas participaron activamente en la política, ya fuera por “defender los ideales de sus maridos, padres o hermanos, o porque sus ideales concordaban con ellos” (2021, p. 269). Entre las mujeres que Sosa identificó están Zoila Yáñez de Carillo, Judith de Terán Varea, Angélica Hidrobo, Angélica Carrillo y Victoria Samaniego. Muchas otras permanecen aún en el anonimato. En las fotografías del Memorial es posible reconocer a algunas de ellas (Imágenes 4, 5, 6 y 7).

Dentro de esta colección fotográfica también se distingue a otro grupo de protagonistas a quienes yo llamaría “parralistas”, ya que, si bien seguían la ideología de Velasco, estaban, sobre todo, ligadas a los esfuerzos sociales liderados por Corina Parral. Las vemos junto a ella en eventos benéficos dirigidos principalmente a la atención de mujeres, niños y personas vulnerables (Imágenes 8, 9, 10, 11, 12 y 13).



IMÁGENES 8 - 13 ▲
MUJERES QUE APORTARON A LA
LABOR SOCIAL IMPULSADA POR
CORINA PARRAL.

Parral fue una mujer argentina polifacética: pianista, compositora, cantautora y poeta, firmaba con el seudónimo Alma Helios. Conoció a José María en un evento protocolario en Argentina, al que él asistió como presidente. Años más tarde, tras la anulación del primer matrimonio de Velasco y su primer derrocamiento y exilio, iniciaron una amistad epistolar que culminó en matrimonio (Norris, 2004).

Para inicios del siglo XX, si bien en el Ecuador el divorcio era legal, seguía siendo socialmente reprochable, ya que la mayoría de la ciudadanía tenía profundas raíces conservadoras. Tras la nulidad del matrimonio del expresidente, su exesposa Esther Silva publicó en prensa una carta abierta dirigida a las “Damas Ecuatorianas”, en la que expresaba el dolor que le causó la separación, indicando que entró al matrimonio “honrada, sincera y amorosamente, creyendo en Dios y

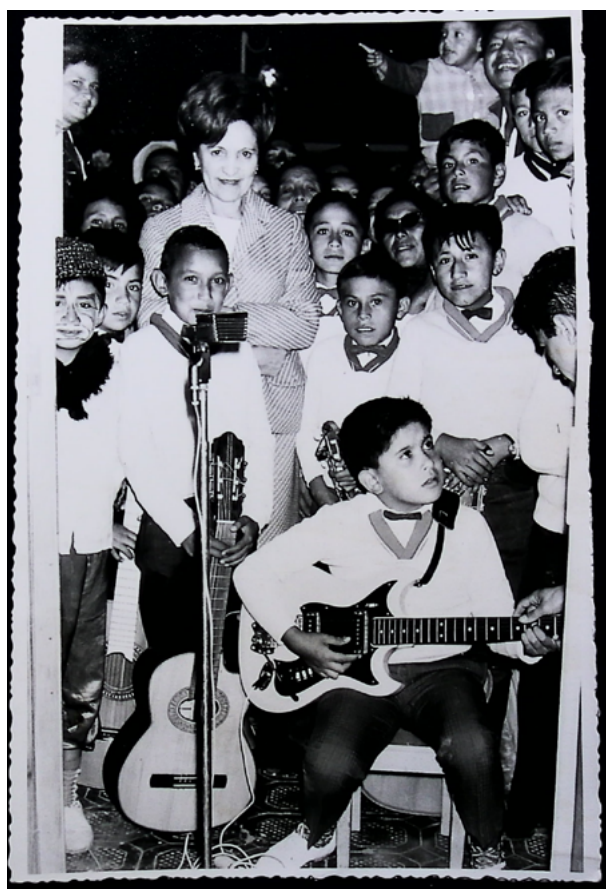
en mi Esposo, segura de que el matrimonio era hasta la tumba” (Esther Silva citada en Norris, 2004, p. 209).

Es probable que, bajo estas circunstancias, sumado a que Corina era extranjera, al principio, el pueblo ecuatoriano la viera con recelo; sin embargo, con el tiempo supo ganarse el cariño de la gente, especialmente de los más necesitados, debido a

su rol activo en el ámbito social. Fundó el Patronato Nacional del Niño, luego convertido en el Instituto Nacional del Niño y la Familia (INNFA), existente hasta el 2008. El INNFA, desde su creación, estuvo a cargo de las primeras damas del país como parte de su labor social (Ecuavisa, 2023). Por otro lado, aprovechando su talento artístico, Corina compuso canciones que fueron más tarde interpretadas por el trío Los Brillantes.² Los acetatos de la agrupación se vendieron para recaudar fondos en beneficio del INNFA tal como se describe en la contraportada del disco: “La señora Corina Parral de Velasco Ibarra, Primera Dama de la República del Ecuador y Presidenta de la Fundación Nacional del Niño, destina el beneficio económico de este disco a dicha institución” (Fundación Nacional del Niño, 1970) (Imágenes 14 y 15).

Además de su relevante rol social, Corina fue la compañera incondicional de Velasco, a quien admiraba profundamente. Supo adaptarse a la naturaleza voluble, obstinada y solitaria del ex gobernante.

IMÁGENES 14 Y 15 ▽
NIÑOS DEL PATRONATO
PARTICIPANDO EN
PRESENTACIONES
ARTÍSTICAS.



2. El trío Los Brillantes es una agrupación que surgió en los años sesenta del siglo pasado, reconocida por su repertorio de pasillos, boleros y demás música tradicional.

Su legado, marcado por la solidaridad y el altruismo, merece ser rescatado y difundido, no solo por su vínculo sentimental con el ex mandatario, sino por su labor como artista, además de, gestora social y cultural.

Otra figura fundamental en las vidas de Velasco y Parral fue Victoria “Toyita” Samaniego, hija del apasionado velasquista Carlos Samaniego. Probablemente, gracias a la amistad entre su padre y Velasco Ibarra, Victoria llegó a ser su secretaria, convirtiéndose de igual forma en una amiga cercana a él y a su esposa, acompañándolos no solo en celebraciones y eventos públicos, sino, sobre todo, en momentos difíciles como los derrocamientos y exilios. Por ejemplo: en el documental *Velasco: Retrato de un monarca andino* (Barriga y Barriga, 2006), Victoria relata cómo, durante una de las destituciones de Velasco, tuvo la labor de entrar durante la madrugada al Palacio de Gobierno para rescatar documentos, condecoraciones y objetos personales, asumiendo lo que ella misma denominó “una responsabilidad histórica”. Esta misión fue fundamental para la creación del Memorial en el Centro Cultural de la PUCE.

Para comprender la relevancia de Samaniego en relación con la pareja y para el Memorial, es necesario conocer ciertos aspectos sobre estas personalidades. A pesar de su posición política, Velasco y Parral vivían de forma austera, no acumularon riquezas ni propiedades. Tanto coidearios como detractores coincidían en dos aspectos sobre Velasco: su destacada capacidad como pensador y orador —para unos considerada como virtud, para otros como demagogia—, además de su honradez. A lo largo de su vida, mostró poco interés en el dinero, pues llevó una condición económica un tanto apretada. Por ello, Velasco pedía a “Toyita”, en reiteradas oportunidades, que vendiera sus bienes y le enviara lo recaudado. Según consta en la documentación que se conserva en el Archivo, ella así lo hacía. En más de una ocasión, el comprador solía ser su propio esposo, César Augusto Salazar, ex alcalde de Ambato y ferviente velasquista. Seguramente Velasco y Parral desconocían esta práctica.

Gracias a este gesto de resguardo, tanto de Salazar como de Samaniego, y a la posterior iniciativa de donación de Victoria y los familiares del ex presidente, estos objetos hoy forman parte del patrimonio del CCPUCE y están disponibles para consulta e investigación (Imágenes 16, 17, 18, 19, 20 y 21).



IMÁGENES 16 - 21 ▲
VICTORIA SAMANIEGO ACOMPAÑANDO A JOSÉ MARÍA
Y A CORINA EN DISTINTOS MOMENTOS.

DE LOS ARCHIVOS A LA COMUNIDAD: DIGITALIZACIÓN, ACCESO Y RECUPERACIÓN HISTÓRICA

Hoy por hoy, en los Archivos Presidenciales del CCPUCE se realizan procesos de registro y digitalización de sus colecciones, entre las que se hallan fotografías y documentos. El objetivo principal es digitalizar estas imágenes para dar acceso a la comunidad. La digitalización no solo nos permitirá rescatar la visión de Velasco como imagen política, sino también indagar en el legado de los colectivos —tanto femeninos, como masculinos y mixtos— que se formaron para respaldar los ideales velasquistas e igualmente los de Corina Parral. Más allá de enriquecer el estudio histórico-político sobre este u otros ex mandatarios, este repositorio permitirá indagar en un lado más privado de sus personajes y, de igual manera, conocer las costumbres, vestimentas y cotidianidades de épocas pasadas.

También hemos recuperado, en formato digital, la información de acetatos que incluyen campañas políticas y jingles publicitarios elaborados para promover la quinta presidencia de Velasco Ibarra. Uno de los más llamativos es el que interpretó la reconocida cantante Fresia Saavedra, madre de la célebre compositora Hilda Murillo.³ Este elemento sonoro es un “objeto digno de análisis semiótico, que permite interpretar y comprender momentos históricos, personajes y mensajes” (Mendoza, s.f). En cuanto a la música, se empleó una reconocida marcha militar utilizada en su momento por las fuerzas británicas durante la Segunda Guerra Mundial⁴ y presente en algunas producciones cinematográficas, como en *El puente sobre el río Kwai*, donde acompaña a una escena cargada de simbolismo. Y en la letra, se exalta a

3. Saavedra, F. (Intérprete) y Murillo, W. (Conjunto). (s.f.). *La vuelta del presidente Velasco Ibarra al poder* [Lado B; Canción; Acetato]. ILESA. Colección sonora del Archivo Juan José Flores del CCPUCE.

4. Mientras el ejército británico se disponía a combatir, la letra de la canción fue sustituida por una bastante obscena como burla hacia Hitler. “El origen de las canciones de soldados durante la Segunda Guerra Mundial: Hitler solo tiene un huevo.” OKDiario. Accedido el 25 de noviembre de 2024. <https://okdiario.com/historia/origen-canciones-soldados-durante-segunda-guerra-mundial-hitler-solo-tiene-huevo-6512073>.



IMAGEN 22 ▲ Y AUDIO 1 ▲
ACETATO CAMPAÑA POLÍTICA
VELASCO IBARRA.

Velasco Ibarra, enunciando que “ya vuelve el hombre que simboliza progreso y libertad” y que “con su palabra todo dominará” (Mendoza, s.f.) (Imagen 22 y Audio 1).

Si bien se ha dado un primer paso, aún queda mucho por hacer, como la conservación, digitalización y el análisis de los contenidos de cintas magnéticas que pertenecieron a Parral y que podrían tratarse de registros sonoros de su preferencia que le fueron obsequiados o, incluso, creaciones de ella misma. Su estudio aportaría elementos a la comprensión de sus relaciones afectivas, culturales y artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barriga, R. y Barriga, A. (Eds.). (2006). *Velasco: Retrato de un monarca andino. Una producción audiovisual y editorial*. Odysea Producciones Culturales.
- Ecuavisa. (18 de octubre de 2023). *Primeras damas en Ecuador: ¿Quiénes han ocupado el cargo y qué papel cumplieron?* <https://www.ecuavisa.com/la-noticia-a-fondo/primeras-damas-en-ecuador-quienes-han-ocupado-el-cargo-y-que-papel-cumplieron-CE6170620>
- Fundación Nacional del Niño. (1970). *Canciones de Corina Parral de Velasco Ibarra* [Álbum]. Interpretadas por Los Brillantes. Sello Azul.
- Ibermemoria Sonora Fotográfica y Audiovisual. (6 de marzo de 2025). *El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual 2025* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=czW64Aq8msI>
- León Galarza, C. (2021). Una lectura crítica de Hombres y mujeres velasquistas, 1934-1972. *Procesos*, (54). <https://doi.org/10.29078/procesos.v.n54.2021.2940>
- Mendoza, A. (s. f.). *Una voz, una melodía, un mensaje: Recuperación de material sonoro del Memoria Velasco Ibarra. Transparencia, Derechos y Memoria* (N.º 7). Archivo Histórico Nacional del Ecuador. <https://archivohistoriconacional.culturaypatrimonio.gob.ec/red-de-archivos-historicos/>
- Norris, R. (2004). *El gran ausente: Biografía de Velasco Ibarra* (volumen 1.). Grupo Editorial Norma.
- Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (s. f.). *Centro Cultural PUCE*. Recuperado el 20 de julio de 2025 de <https://www.puce.edu.ec/centro-cultural/nosotros/>
- Sosa, X. (2020). *Hombres y mujeres velasquistas, 1934-1972*. FLACSO Ecuador; Abya-Yala.
- Sosa, X. (2021). *Hombres y mujeres velasquistas, 1934-1972: Una conversación con Catalina León Galarza, Tatiana Salazar y Patricio Moncayo*. *Procesos*, (54), 249-270.

[Capítulo 6]

**Ventanas para
mirar y escuchar
la memoria.**

Estrategias de
difusión y acceso
a los acervos

Archivos íntimos, patrimonio colectivo: las cineastas caribeñas y su diálogo con la memoria

Lauren Patricia Fernández Lora (República Dominicana)

117

DEL ARCHIVO ÍNTIMO A LA MEMORIA COLECTIVA

Para iniciar, quiero que reflexionen un poco sobre las siguientes preguntas: ¿qué pasa cuando un recuerdo personal se convierte en historia? ¿Cuándo una carta, una fotografía o una película familiar deja de ser solo parte de un archivo privado y pasa a formar parte de la memoria de todos?

Como sabemos, el cine tiene esa capacidad de transformar los elementos de los archivos íntimos en parte del patrimonio colectivo que le pertenece a nuestra identidad y, en el Caribe en particular, nuestras historias muchas veces han sido contadas desde miradas externas y distorsionadas. Sin embargo, a través del cine documental, las cineastas dominicanas han logrado de una manera sumamente reveladora recuperar nuestras propias voces dentro de esas diversas historias que nos representan.

En estas reflexiones comparto cómo Laura Amelia Gúzman, Erika Santelices, Victoria Linares Villegas, Angelica Noboa Pagán, Martha Checo y Nayibe Taveras-Abel han utilizado los archivos para reconstruir la memoria histórica y social de la República Dominicana, y también sobre cómo la Cinemateca Dominicana juega un papel clave para asegurar que estas historias sean preservadas para futuras generaciones.

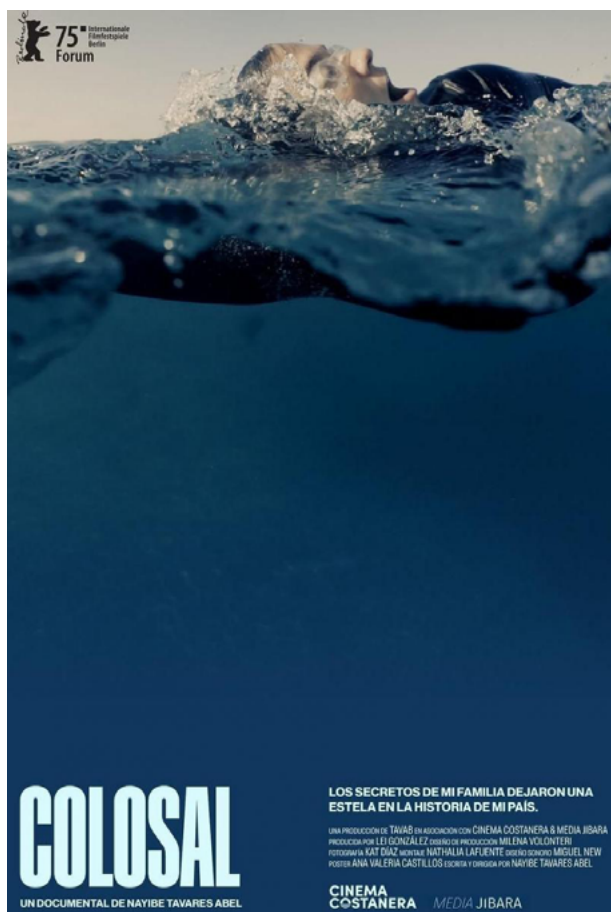
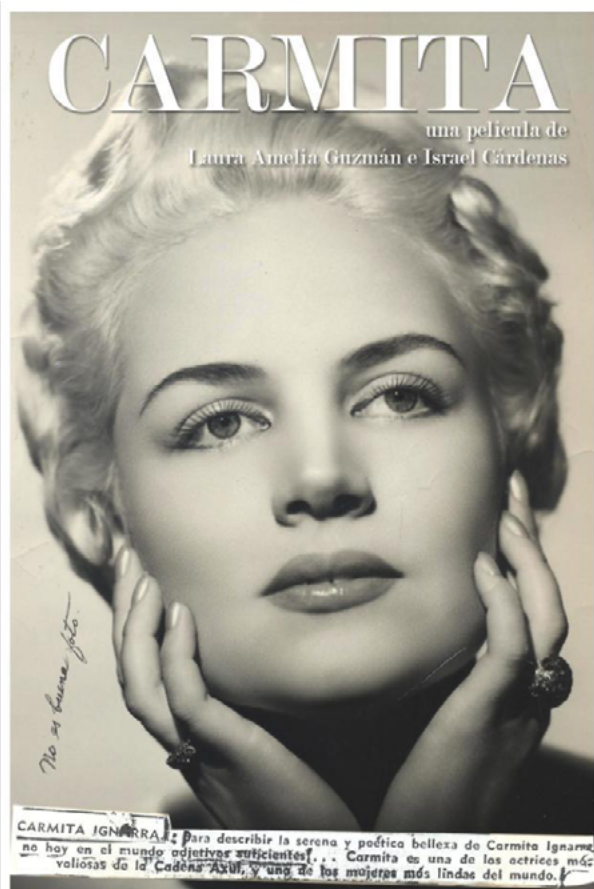


IMAGEN 1 ▲
AFICHE DE *COLOSAL*, DOCUMENTAL
DE NAYIBE TAVARES ABEL

IMAGEN 2 ▼
AFICHE DE *CARMITA*,
DE LAURA AMELIA GUZMÁN
E ISRAEL CÁRDENAS



ARCHIVOS, CINEASTAS Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

En República Dominicana, varias cineastas han utilizado imágenes de archivo para revelar aspectos de nuestra historia que han sido omitidos, reconfigurando los relatos oficiales. Estas películas no solo informan, sino que también provocan un proceso de duelo, justicia y reconstrucción del tejido social.

Las sociedades cargan con estas historias no contadas con memorias que han sido invisibilizadas o que simplemente no han tenido espacio en los relatos o hechos oficiales.

Por ejemplo, en la película documental *Colossal* (Imagen 1), de la cineasta dominicana Nayibe Taveras-Abel, la directora indaga sobre los secretos de su propia familia, enlazados al fraude electoral que sucedió en 1990 en República Dominicana. Siendo consciente de la trascendencia de este suceso, en el póster de la película ella declara: “Los secretos de mi familia dejaron una estela en la historia de mi país”. Este documental

tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de Berlín y, posteriormente, dio apertura a la Muestra Karibe, la cual es un encuentro audiovisual realizado en República Dominicana, dedicada a la difusión del cine documental y de no ficción del Caribe. Su objetivo es promover las miradas y narrativas propias de la región, creando un espacio de exhibición, reflexión y diálogo para cineastas y públicos locales e internacionales, la misma se coordinó en conjunto con la Cinemateca Dominicana como sede de esta muestra.

Otra película importante en el ámbito del cine documental es *Carmita* (Imagen 2), de Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas; se trata de un retrato íntimo de Carmita Ignarra, una actriz cubana que en

El Fotógrafo de La 40

Documental de Erika Santelices y Orlando Barría
Producido por Fernando Santos Díaz



maena iC ONOVA MACROFILM Cineasta Independiente FONPROCINE FOTOPRODUCCIÓN TIMACLB



IMÁGENES 3 Y 4 ▲
EL FOTÓGRAFO DE LA 40
DE ERIKA SANTELICES Y
ORLANDO BARRÍA

su juventud emigró a México con sueños de triunfar en el cine y tuvo una carrera un poco turbulenta a raíz de que su esposo, quien era un influyente productor, la involucró en una serie de engaños y promesas incumplidas de trabajar con directores como Luis Buñuel. A través de este documental, Laura Amelia e Israel ponen sobre la mesa esos recuerdos, prohibiciones y traumas del pasado que moldean el presente de Carmita, oscilando entre la realidad y la interpretación de su propia historia.

Otro ejemplo es *El Fotógrafo de la 40* (Imágenes 3 y 4), de Erika Santelices y Orlando Barría, un documental que reflexiona y arroja luz sobre uno de los periodos más oscuros de la historia dominicana, la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, a través del lente del fotógrafo que documentó la brutalidad de la represión hacia la oposición política en la

temida cárcel de la 40, como se conocía en ese entonces. La película expone cómo esas imágenes pueden convertirse en un testimonio y herramienta de denuncia social; la fotografía, más que un simple registro, se revela como un acto de resistencia y un eco visual que obliga a enfrentar las injusticias del pasado. Este documental está contado desde la perspectiva de la hija de este fotógrafo, de forma

que volvemos a la premisa inicial de cómo el archivo íntimo y personal se convierte en la historia social de todos.

También cabe mencionar el documental *Lo Que Se Hereda* (Imagen 5), de Victoria Linares Villegas, quien hace una exploración cinematográfica sobre la memoria familiar y el legado artístico centrado en la figura de su tío Oscar Torres, un cineasta dominicano que fue olvidado y que estuvo políticamente activo como opositor de la dictadura de Trujillo.



IMAGEN 5 ▲
LO QUE SE HEREDA DE VICTORIA
LINARES VILLEGAS

IMAGEN 6 ▼
CARTA MALVA DE ANGELICA
NOBOA PAGAN

IMAGEN 7 ►
LAS SUFRAGISTAS: UN
DOCUMENTAL PARA LA HISTORIA
DE MARTHA CHECO

A través de imágenes de archivo, Victoria realiza una reconstrucción de su propia historia y la de Oscar Torres, reflexionando sobre la herencia cultural y emocional.

Carta Malva: Poniatowska y Dominicana Conversan (Imagen 6), de Angélica Noboa Pagán, es otro documental importante dentro de este diálogo entre cine y memoria, ya que, en él, la escritora y activista mexicana Elena Poniatowska y una entrevistadora dominicana conversan sobre la relación entre su obra y la memoria cultural dominicana; además, abordan otros temas sobre historia, periodismo y literatura. Este medimetro fue filmado entre México y República Dominicana, a raíz de una carta emitida antes de la pandemia.

Por último, mencionaré el caso del documental *Las Sufragistas: Un Documental para la Historia* (Imagen 7), que fue un documental hecho inicialmente para la televisión realizado por Martha Checo, quien es una investigadora muy relevante en República Dominicana. Este documental rescata imágenes y documentos históricos sobre esa lucha de las mujeres dominicanas por sus derechos políticos.



Establecer este diálogo entre cine y archivos es una estrategia extraordinaria para poner al alcance de la población reflexiones en torno a la memoria colectiva, sobre todo en un país en donde los archivos están mayormente desaparecidos o muchos individuos los tienen resguardados en sus casas. Dada la importancia de las películas antes mencionadas, surgen las siguientes preguntas: ¿dónde se guardan estas películas, archivos y documentos? ¿Cómo se protegen para que no se pierdan con el tiempo? Aquí es donde entra en juego la Cinemateca Dominicana.

LA CINEMATECA DOMINICANA: GUARDIANA DEL ARCHIVO FÍLMICO

La Cinemateca Dominicana, fundada en 1979 por Agliberto Meléndez, es la institución responsable de la conservación, restauración y acceso al cine nacional (Imagen 8). Su misión abarca no solo la preservación de películas, sino también la investigación y resignificación de los archivos audiovisuales que conforman la memoria cinematográfica del país. Entre sus principales fortalezas se destacan la restauración de películas clave como *Un pasaje de ida*, obra fundamental del cine dominicano por ser una de las primeras producciones nacionales en abordar de forma crítica el tema de la migración y la identidad, fue dirigida por Agliberto Meléndez en 1988, la película retrata con realismo las dificultades sociales y humanas del éxodo dominicano hacia Estados Unidos, convirtiéndose en un referente histórico y cultural del audiovisual del país.

IMAGEN 8 ►
FACHADA DE LA CINEMATECA





IMAGEN 9 ▲
DORCA RESTAURANDO

IMAGEN 10 ►
HOMENAJE A OSCAR TORRES EN
EL MARCO DE LA CELEBRACIÓN
DEL DÍA MUNDIAL DEL
PATRIMONIO AUDIOVISUAL
2024 EN LA CINEMATECA
DOMINICANA.



La Cinemateca cuenta con un archivo fílmico que reúne cerca de 50,000 elementos. Además, dispone de una mediateca que alberga más de 4,000 libros y documentos especializados en cine. En 2019, la institución firmó un acuerdo con el Archivo General de la Nación (AGN) para restaurar y digitalizar materiales pertenecientes al Fondo Cinemateca Dominicana, con el objetivo de preservar películas en riesgo de deterioro.

Este trabajo meticuloso de preservación y restauración es posible gracias al compromiso de profesionales especializados, como Dorca Jiménez (Imagen 9), quien se encarga de llevar a cabo un riguroso proceso de limpieza y restauración de los rollos fílmicos. Su labor no solo garantiza la integridad física de los materiales, sino que también permite que la memoria cinematográfica dominicana continúe siendo objeto de estudio, reflexión y difusión para las generaciones presentes y futuras.

Uno de los casos más significativos en los esfuerzos de recuperación del patrimonio fílmico dominicano es el rescate de seis películas del cineasta Oscar Torres, halladas gracias a la labor de investigación liderada por Victoria Linares Villegas, junto a otros especialistas de la Cinemateca Dominicana, en conjunto con la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Este hallazgo no solo enriquece la memoria audiovisual del país, sino que evidencia el potencial de las alianzas entre cineastas, archivistas e instituciones para revelar capítulos olvidados de nuestra historia cinematográfica

(Imagen 10). Además, la colaboración con el Archivo General de Puerto Rico fue fundamental para concretar este proceso, demostrando que la preservación del cine también es un ejercicio colectivo de memoria e identidad compartida.

DIVERSIDAD DE ARCHIVOS: UNA MIRADA CON PERSPECTIVA DE GÉNERO Y DECOLONIAL

El acceso a los archivos no solo ha permitido rescatar la memoria histórica, sino también diversificar las narrativas en el cine dominicano, por lo anterior, el área de Difusión de la Cinemateca Dominicana ha impulsado una serie de proyectos que promueven la inclusión de miradas diversas en el ámbito cinematográfico, en coherencia con la misión institucional de visibilizar y preservar las múltiples voces que conforman nuestra memoria audiovisual. Entre estas iniciativas se encuentra el Ciclo de Cine, en colaboración con Miradas Afro (Imagen 11), una incubadora de proyectos de no ficción que reúne a cineastas de Latinoamérica, Islas Canarias y África, con el propósito de fortalecer las narrativas africanas y afrodiaspóricas en el cine, y fomentar un diálogo desde perspectivas críticas y descentralizadas.

También destacan los ciclos Mujeres Industria Vol. I y II (Imágenes 12 y 13), que ponen en primer plano la participación y las contribuciones de las mujeres en el sector

IMAGEN 11 ►
AFICHE DEL PROYECTO
MIRADAS AFRO



IMAGEN 12 ►
AFICHE DEL PROYECTO
MUJERES INDUSTRIA





IMAGEN 13 ▶
AFICHE DEL PROYECTO MUJERES
INDUSTRIA VOL. II

IMAGEN 14 ▶
AFICHE DEL PROYECTO
SOMOS DIRECTORAS

audiovisual, y el proyecto Somos Directoras (Imagen 14), una plataforma dedicada a visibilizar el trabajo de las cineastas dominicanas. Estas acciones reafirman el compromiso de la Cinemateca con una difusión cinematográfica más justa, plural y representativa, abriendo espacios para que nuevas voces puedan ser escuchadas y reconocidas.

Este enfoque también ha sido posible gracias a la participación activa de las mujeres dentro de la propia institución. Nueve mujeres forman parte del equipo de la Cinemateca Dominicana en posiciones de liderazgo y alta responsabilidad dentro de la gestión, lo que ha sido clave para diversificar los proyectos y trazar nuevas líneas de investigación y programación desde una perspectiva de género. Su presencia no solo enriquece las decisiones curatoriales y estratégicas, sino que impulsa una visión más inclusiva y crítica del archivo, en sintonía con los retos contemporáneos de la memoria audiovisual.

EL FUTURO DE LA MEMORIA AUDIOVISUAL

El cine con base en archivos no es solo un acto de recuperación del pasado, es una forma de transformación social. Las cineastas dominicanas han demostrado que, al trabajar con archivos, no solo narran historias, sino que también reconstruyen la memoria, sanan heridas colectivas y generan nuevas preguntas sobre quiénes somos. En cada película restaurada y en cada archivo rescatado, seguimos reconstruyendo nuestra identidad.

Del olvido al rescate: un archivo que resiste

Estefania De Cara (Argentina)

125



IMÁGENES 1 ▴ Y 2 ▾
REVISTA BUTACA



Los orígenes de la Dirección de Cine y Producción Audiovisual del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se remontan a 1965, cuando un grupo de estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad forman un cine club llamado Cine Arte de San Marcos. Este cine club funcionó durante más de una década y comenzó a resguardar diferentes materiales fílmicos, cartelera y fotografías de las proyecciones que realizaba. Con el paso del tiempo, este cine club pasó a llamarse Dirección de Cine y Televisión y, en 1998, se incorporó al Centro Cultural, ubicado en el Parque Universitario del Centro Histórico de Lima, adquiriendo su nombre actual (Dirección de Cine y Producción Audiovisual).

A partir de este momento, empezó a gestar

diferentes proyectos y actividades. Uno de ellos es la revista *Butaca* (Imágenes 1 y 2), que se publicó desde 1998 hasta el 2016, contando con 44 ejemplares. Esta fue una revista de crítica cinematográfica que



IMAGEN 3 ▲
BIENAL NACIONAL
DE CINE Y VIDEO

actualmente se encuentra digitalizada y es de acceso gratuito. La digitalización se llevó a cabo en el 2024 por la Biblioteca España de las Artes, que es otra instancia dentro del Centro Cultural de San Marcos.

También es importante mencionar que en 2004 se realizó la primera Bienal Nacional de Cine y Video (Imagen 3). Este fue un evento muy importante porque abrió el panorama del cine peruano en los años 90 e incluyó en sus catálogos películas de no ficción. Lo penoso es que no se pudo continuar con el apoyo económico y logístico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para poder seguir desarrollando este evento.

Sin embargo, a partir del 2005, debido a la falta de presupuesto y de personal, el material que formaba parte del archivo de la Dirección quedó en estado de abandono. En uno de los depósitos se acumulaban, sin condiciones adecuadas de conservación, los fondos históricos del antiguo Cine Arte de San Marcos y de las actividades posteriores de la Dirección: copias en 16 y 35mm de las películas proyectadas a lo largo de décadas, materiales provenientes de la Bienal Nacional de Cine y Video —incluyendo algunas de las obras exhibidas y documentación asociada—, noticieros internacionales, cintas magnéticas, así como afiches, fotografías y cartelera original de las funciones realizadas. También se resguardaban allí colecciones completas de la revista *Butaca*, documentos administrativos, catálogos, correspondencia y otros registros que daban cuenta de la intensa vida cultural y cinematográfica de la institución.

IMAGEN 4 ▼
MATERIAL EN ESTADO
DE ABANDONO



La ausencia de un plan de preservación y de recursos técnicos adecuados provocó que estos materiales permanecieran durante años en condiciones precarias, expuestos al deterioro físico, químico y ambiental, poniendo en riesgo no solo los soportes, sino también la memoria audiovisual que contienen (Imagen 4).



IMÁGENES 5, 6 Y 7 ▲
ESTUDIANTES TRABAJANDO

Este es nuestro inicio, mi gestión inició en mayo del año 2023 y, a partir de esto, una de nuestras líneas de gestión ha sido la preservación fílmica y audiovisual. Así, encontramos uno de los depósitos de la Dirección de Cine con todo el material que les mencioné anteriormente. Frente a todo esto, lo que hicimos fue buscar diferentes alternativas de financiamiento y unirnos al grupo de investigación INCOMUN de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas para poder recuperar el material de este archivo. Este proceso ha resultado muy interesante y emotivo porque, por ejemplo, algunos de los profesores que hoy forman parte del grupo de investigación en su juventud fueron parte de la Dirección de Cine, escribieron en la revista *Butaca* o colaboraron en la organización de la Bienal, de forma que hemos sido partícipes de sus procesos de remembranza.

A partir de esta unión con los profesores, comenzamos a capacitar a un grupo de estudiantes de la Escuela de Comunicación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM quienes vinieron a la oficina de la Dirección de Cine para apoyarnos en este trabajo de recuperación del archivo.

Lo primero que hicimos fue dividirnos en áreas de trabajo, con el objetivo de tener un flujo mucho más orgánico y poder comprender a profundidad todos los materiales que contenía el archivo. Algunos estudiantes

se encargaron de trabajar los elementos fílmicos, otros los magnéticos, otros los afiches y fotografías (Imágenes 5, 6 y 7). Lo que logramos con esto fue organizar de manera más óptima un inventario inicial del archivo, pues seguimos en proceso de exploración de los materiales que contiene.

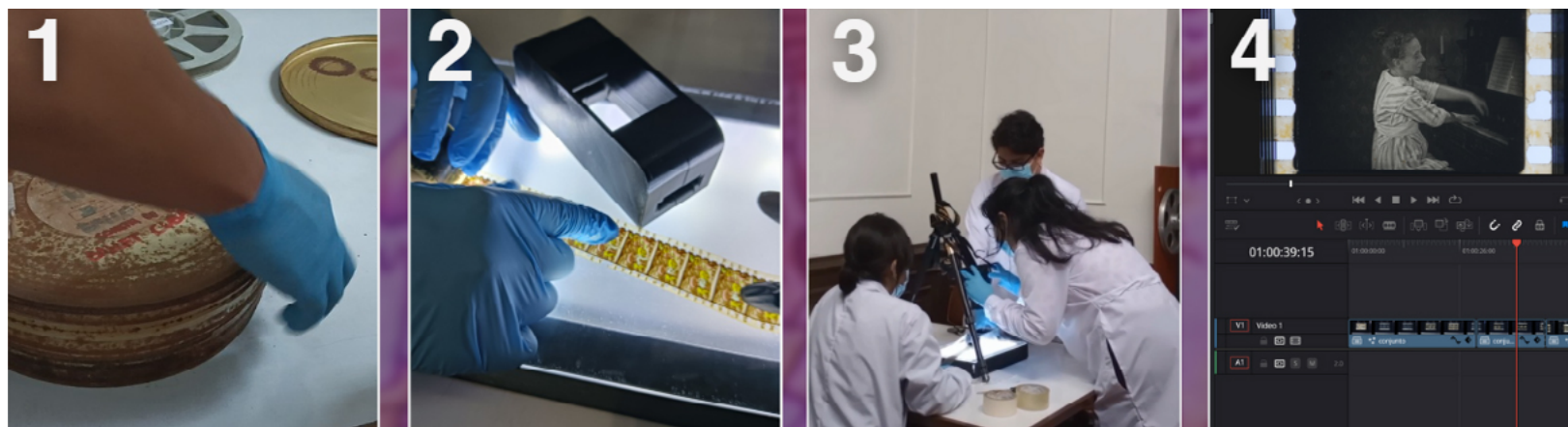
Dentro de los hallazgos de materiales audiovisuales podemos mencionar películas de 16 y 35mm, casi todas de origen soviético, checoslovaco y cubano, pero creemos que podemos llegar a encontrar películas peruanas. Una de las películas que cabe resaltar es *El sueño del pongo* (1970), basada en un cuento de José María Arguedas y dirigida por Santiago Álvarez, director cubano que estuvo a la cabeza del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Asimismo, encontramos muchos noticieros de esta misma institución.

También hemos identificado nitratos, uno de ellos es *Excursión a la luna*, dirigido por Segundo de Chomón, del año 1908. Lo interesante de este material es que fue pintado a mano fotograma por fotograma. Otro hallazgo importante es un fragmento de una copia de *Amor flamígero*, que es más o menos de 1921 y que aún no identificamos quién la dirigió; en este caso, estamos hablando de cine mudo en blanco y negro.

De igual forma, hemos encontrado afiches, fotografías, cintas magnéticas, películas que fueron proyectadas a lo largo del tiempo en el cine club y, como ya mencioné antes, ejemplares de la revista *Butaca*.

Nuestro primer proceso de digitalización fue de carácter un tanto rudimentario debido a que los recursos son limitados

IMAGEN 8 ▼
PROCESO DE DIGITALIZACIÓN





VIDEO 1 ▲
DIGITALIZACIÓN DE
EXCURSIÓN A LA LUNA

y no contamos con una digitalizadora de películas profesional, de forma que tuvimos que adaptar otros recursos disponibles. En primer lugar, sacamos los rollos de las películas, los pasamos por un adaptador impreso con impresora 3D y fotografiamos fotograma por fotograma, para, finalmente, editarlo

digitalmente en el software Davinci Resolve (Imagen 8).

A continuación, se muestra el resultado de este primer proceso de digitalización, que se trata de un fragmento de *Excursión a la luna* (Video 1).

Actualmente estamos a la espera de una resolución rectoral en la cual podamos formalizar el archivo fílmico y audiovisual del Centro Cultural de San Marcos. Ya contamos con un espacio físico y con esta resolución podríamos acondicionar el espacio para posteriormente empezar a trasladar el material, catalogarlo, restaurarlo, conservarlo y digitalizarlo. De esta manera, podríamos rescatar el contenido del archivo y la memoria que alberga (Imágenes 9 y 10).

IMÁGENES 9 Y 10 ▼
NUEVO ESPACIO



También estamos esperando un segundo financiamiento del vicerrectorado de la Universidad, con el cual pretendemos conformar un laboratorio universitario de investigación y preservación audiovisual, que nos permitirá llevar a cabo nuestros objetivos como archivo de forma integral.

Archivo Sonoro de la Tierra Caliente Leandro Corona Bedolla. Memoria y Tradición¹

Ana Margarita Alanís Rueda y
Mayra Daniela Olmedo Garrido (México)

130

En la localidad de Zicuirán, municipio de La Huacana, al sur de la Tierra Caliente de Michoacán, México, se ubica Casa de Son, un proyecto que interviene en el sector del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), promoviendo la revitalización de prácticas musicales históricas e identitarias de la región. Este proyecto alberga el Archivo Sonoro Leandro Corona (<https://www.archivosonoroleandrocorona.org/>), repositorio digital que surgió a raíz de la necesidad de preservar y de salvaguardar registros de memoria oral y de repertorios antiguos de una tradición que preserva, principalmente, el género musical denominado *son de arpa grande*. Esta tradición *sonera* se ubica históricamente en lo que hoy son los municipios de Churumuco, La Huacana y parte de Ario de Rosales del estado de Michoacán.

En la década de los años 70, fallecieron algunos de los últimos exponentes de la música sonera de la región y del género de los *minuetes*, o *vinuetes* como se le llama localmente a la música de cuerda para funciones religiosas. Hubo casos extraordinarios, es decir, músicos centenarios, que lograron llegar en plena lucidez a los primeros años del siglo XXI, que alcanzaron a transmitir sus conocimientos musicales, así como valiosos relatos sobre la vida y la música tradicional de la región. De esta manera, consiguieron instruir a un conjunto de aprendices, nuevos protagonistas que encarnaron el gusto y el amor por esta

1. El título de esta ponencia lleva el nombre original con el que se constituyó el proyecto del archivo sonoro. Recientemente, se realizó la unificación de la denominación del archivo para facilitar la navegación en las distintas plataformas y redes sociales, por lo que su nombre actual es Archivo Sonoro Leandro Corona.

música. Estos actores asumieron un rol de agencia, orientado hacia la utopía y el compromiso activo por sostener el proceso de transmisión de la herencia de los repertorios antiguos de sones y minuets de esta demarcación terracalienteña.

Ambos géneros musicales son manifestaciones culturales reconocidas entre las expresiones del Mariachi Tradicional de México como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO). Cabe mencionar que este último acontecimiento ha generado importantes debates entre los agentes culturales implicados, ya sea por la complejidad que encierra tal definición o por las expresiones patrimoniales que integra, de modo que dicha enunciación expresa sesgos y ambigüedades en el reconocimiento de la diversidad cultural.

[El Archivo Sonoro lleva el nombre de Leandro Corona Bedolla (1905-2009) en reconocimiento a uno de los músicos emblemáticos de esta tradición, quien dedicó sus últimos años a transmitir sus conocimientos a músicos aprendices. Su legado facilitó la preservación de un número significativo de piezas, en su mayoría del repertorio sonero. Don Leandro hizo una encomienda: no dejar que se acabaran los recuerdos de esta importante tradición terracalienteña. Por ello, a través de este archivo, se honra su memoria y se rinde homenaje a este músico por haber compartido generosamente sus conocimientos en un momento crucial para su salvaguarda. De algún modo, su figura representa a todos los músicos que han sido herederos del gusto de las manifestaciones sonoras de esta rica pero agreste región.

A este archivo le anteceden procesos de documentación del patrimonio musical de la región, que realizaron algunos pioneros de la investigación y registro de la música tradicional mexicana. Entre ellos podemos encontrar a los primeros documentadores, Henrieta Yurchenko y Raúl Hellmer, y a los que les sucedieron: Beno Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano, Eduardo Llerenas, entre otros, cuyos registros sonoros han sido reconocidos como Patrimonio documental por el Comité Mexicano Memoria del Mundo (UNESCO). De los tres últimos documentadores se recibió una parte de su acervo que no estaba disponible para consulta. La donación fue realizada a través de Ilán Lieberman

(hijo de Beno Lieberman), Enrique Ramírez de Arellano y Mary Farquharson (viuda de Eduardo Llerenas). Estos documentos sonoros han sido un gran aporte para la recuperación de repertorios y para la continuidad de la práctica musical en la región, así como para guiar la documentación subsecuente.

Ante el inminente riesgo de pérdida con respecto al patrimonio inmaterial que representa la música y la oralidad, durante la primera década del siglo XXI, se realizaron diversas grabaciones de campo como parte de los procesos de transmisión de saberes. Estos registros capturaron las últimas voces de algunos músicos y memorias de la historia oral que hoy conforman el repositorio del Archivo Sonoro Leandro Corona.

En este proceso, distintos esfuerzos se han sumado y se han tejido vínculos entre amistades y colegas que han contribuido y contribuyen significativamente a este proyecto. Por ejemplo, en 2018, por iniciativa del compañero Ysrael González Castillo y con financiamiento de la subvención para la preservación de archivos de la Fundación Cultural Latin Grammy, se lograron realizar las primeras digitalizaciones de registros de campo contenidos en soportes físicos como cassettes y minidisc. En su mayoría, los registros sonoros y audiovisuales contenidos en estos soportes fueron realizados por el mismo Ysrael González y el Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, así como por otras personas de la comunidad, cuyas donaciones fueron realizadas por Don Guadalupe Peñaloza, Bernardo Arroyo Álvarez, Don Abel Peñaloza Torres y otras familias de la región.

Una aportación muy importante para la fase inicial del archivo fue la donación de la señora Guadalupe González de la comunidad de La Curuca, municipio de La Huacana, quien tuvo a bien resguardar con cariño y, posteriormente, compartir grabaciones en formato de cassette que fueron realizadas por su esposo, el finado Bernardo Arroyo Álvarez, quien se hacía llamar “El Trovador de los Cerros Michoacanos”. Don Bernardo, consciente del legado histórico de la música regional, logró dejar valiosos testimonios del contexto de la práctica musical, memorias y anécdotas de personajes de la vida cultural, así como información valiosa sobre algunos repertorios religiosos que empezaban a caer en desuso.

Con todos estos registros se conformó el Archivo Sonoro Leandro Corona, como un repositorio digital de acceso público y gratuito. En la plataforma se pueden encontrar registros de géneros tradicionales como sones de los conjuntos de arpa grande, algunos ejemplos de alabados y minuets para funciones religiosas, relatos orales, además de artículos académicos relacionados con la tradición. De esta manera, se garantiza el acceso libre y sin fines de lucro a este patrimonio cultural. El contenido del archivo está dirigido a músicos aprendices, a la comunidad sonera, a investigadores y a cualquier persona interesada, sin importar su procedencia.

Derivado de la necesidad de crecer y profesionalizar el sitio web, así como de dirigir con mayor conciencia las acciones que se impulsan en este proyecto, se ha buscado consolidar un equipo comprometido con esta labor, conformado por Daniela Olmedo, Ana Alanís e Ysrael González. Poco a poco, la aportación de las mujeres dentro del equipo se ha vuelto más presente en las diversas actividades de materialización del archivo, a través de la gestión de recursos, diseño, construcción y mantenimiento del repositorio digital, de la creación de nuevas rutas encaminadas hacia la profesionalización, así como la producción de contenidos para posibilitar el acceso al público.

En una primera fase, se reconoció la importancia de la articulación del Archivo Sonoro Leandro Corona en vinculación con otros proyectos comunitarios. Este esfuerzo, dirigido especialmente a fortalecer los procesos comunitarios, hace énfasis en tender un puente con las infancias y juventudes que se inician en el aprendizaje de la práctica musical. Lo anterior con la finalidad de cumplir con su objetivo general, el de preservar, salvaguardar y difundir la memoria histórica de algunas de las variantes de los repertorios musicales antiguos que fueron cultivados dentro de la región de Churumuco y La Huacana. La experiencia que se ha obtenido en el camino ha permitido definir y pulir los objetivos particulares, con los que se busca:

- Preservar la información documental de la historia oral, la memoria colectiva y el patrimonio musical de la región a través

- de soportes y formatos que coadyuven a su salvaguarda.
- ▶ Dar continuidad a un proceso de gestión, acopio, resguardo, administración, organización, descripción y difusión de diversos materiales sonoros y documentales relacionados con la historia oral, la memoria colectiva y el patrimonio musical de la región.
 - ▶ Documentar el presente y ampliar la información existente sobre el estado actual de la diversidad de expresiones musicales y culturales.
 - ▶ Crear nuevos contenidos para la difusión y el fortalecimiento de los procesos de revitalización del patrimonio cultural inmaterial.
 - ▶ Posibilitar el acceso documental de la historia oral, la memoria colectiva y el patrimonio musical de la región desde distintas rutas y tecnologías que vinculen a la comunidad con estos materiales.

Dentro de estos procesos de articulación se ha construido una estrategia integral para la revitalización de los patrimonios musicales, con las consideraciones de la siguiente imagen (Imagen 1):

ESTRATEGIA PARA EL PROCESO DE REVITALIZACIÓN DEL PCI		
LOS REPERTORIOS ANTIGUOS DE CUERDA DE LOS MUNICIPIOS CHURUMUCO Y LA HUACANA, MICH.		
GESTIÓN DE PROYECTOS	GESTIÓN DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL	TRANSMISIÓN DE SABERES
- Diseño de proyectos - Gestión de recursos - Seguimiento - Evaluación	- Documentación del presente - Investigación - Preservación de archivos - Publicación - Espacios de divulgación	- Realización de talleres comunitarios - Visión de largo plazo - Perspectiva de género - Vinculación con la práctica comunitaria - Intercambio de experiencias
INNOVACIÓN	ORGANIZACIÓN COMUNITARIA	DIFUSIÓN
- Recreación del repertorio - Creación de nuevos contenidos - Creación de nuevas rutas - Actualización de la práctica musical - Incorporación de nuevos métodos y estrategias	- Participación de la comunidad local y migrante en la realización de las fiestas - Participación de los músicos locales - Toma de decisiones PCI	- Acciones al interior - Espacio virtual, redes - Presentaciones en eventos fuera del municipio - Charlas, conferencias, talleres

IMAGEN 1. ▲
ESTRATEGIA PARA EL PROCESO DE REVITALIZACIÓN DEL PCI. LOS REPERTORIOS ANTIGUOS DE CUERDA DE LOS MUNICIPIOS CHURUMUCO Y LA HUACANA, MICHOACÁN. ESTA IMAGEN FUE CREADA POR ANA ALANÍS (2025)

Y SE BASA EN UNA VERSIÓN PRELIMINAR PRESENTADA EN LA PONENCIA “ARCHIVO SONORO COMO HERRAMIENTA PARA EL TALLER DE SON. UNA VISIÓN INTEGRAL PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA Y LA REVITALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL”. DGCPIU (2023).

En una segunda fase, se han desarrollado proyectos complementarios con los que se han logrado realizar nuevos registros y producciones. De este modo, el sitio contiene una primera edición de materiales didácticos en formato digital y de libre descarga, como tablaturas, tutoriales y pistas de audio que han sido diseñados por el equipo del archivo para apoyar los procesos de enseñanza del repertorio antiguo de sones y minuets.

Otro ejemplo es el proyecto Ordenamiento y gestión documental del Archivo Sonoro de la Tierra Caliente “Leandro Corona Bedolla”, que fue apoyado por el programa Memorias Vivas (2022) del gobierno de México. Con este proyecto se logró el equipamiento para la digitalización profesional de soportes físicos y, con ello, una nueva fase de digitalización de cassettes en formatos adecuados para la preservación. Se inició un proceso de sistematización, inventario, catalogación y gestión de archivos para consulta, así como la actualización y ordenamiento del sitio web. En este proceso se obtuvo la siguiente información (Imagen 2):

IMAGEN 2.▼
RESUMEN DE INVENTARIO DE
PIEZAS DEL ARCHIVO SONORO
LEANDRO CORONA. ELABORÓ
ANA ALANÍS (2023). PROYECTO
“ORDENAMIENTO Y GESTIÓN
DOCUMENTAL DEL ARCHIVO
SONORO DE LA TIERRA
CALIENTE “LEANDRO CORONA
BEDOLLA”, APOYADO POR EL
PROGRAMA MEMORIAS VIVAS.

CORPUS EXISTENTE DEL REPERTORIO ANTIGUO DE SONES MESTIZOS CHURUMUCO-HUACANA	Cantidad de piezas ubicadas por nombre y fuente	150
	Cantidad de piezas publicadas en sitio web	89
	Cantidad de piezas ubicadas restantes por publicar	61
	Cantidad de piezas restantes, falta investigación para ubicar registro	6
REPERTORIO ANTIGUO PUBLICADO EN SITIO WEB ASLC	Archivos publicados en primera fase "Latin Grammys"	108
	Archivos publicados en segunda fase "Memorias vivas"	58
	Total de archivos publicados "Repertorio Antiguo de Sones"	166

Dentro de la gestión y creación de nuevos contenidos se realizó la producción *Música Antigua de la Tierra Caliente*, una serie de podcast donde se ofrece un recorrido sonoro por manifestaciones de la música de los conjuntos de arpa grande, el baile de tabla, relatos y anécdotas de personajes y músicos legendarios, en los albores del siglo XX hasta nuestros días.

Para la realización de esta producción se elaboraron guiones para cada capítulo, se grabaron las voces de los podcasters y se generó un nuevo archivo de ambientes sonoros para la recreación

de escenas; se interpretó música del repertorio antiguo para la creación de cortinillas, se seleccionaron materiales del archivo, a los cuales se les aplicó un proceso de limpieza, edición y montaje. Estos materiales producidos se integraron a manera de *inserts* para el montaje de las escenas de los guiones. Posteriormente, se realizó un proceso de postproducción de acuerdo con los estándares de las plataformas de salida (Imagen 3).

Con esta producción se ampliaron las rutas y canales de difusión para dar salida a los contenidos, con la finalidad de buscar una mayor interacción con el público a partir de plataformas en las que se aspira a lograr una programación regular y permanente de publicaciones en un futuro inmediato.

En otro sentido, es importante mencionar que, a través de los registros que existen en el archivo, las mujeres dentro de este contexto musical han tenido una participación poco visible. Atendiendo a la necesidad de fortalecer la participación de las mujeres y la posibilidad que estas plataformas nos brindan, se han comenzado a trazar nuevas líneas de investigación para poder documentar con enfoque de género tanto el pasado como el presente.

En este tenor, se creó el proyecto Al Son de las Mujeres, liderado por Ana Alanís, que ha sido beneficiado en dos ocasiones por el

IMAGEN 3 ▾

GRABACIÓN DE AMBIENTES SONOROS POR DANIELA OLMEDO EN LA PRESA INFIERNILLO ZICUIRÁN. FOTO DE ANA ALANÍS (2023). PROYECTO "ORDENAMIENTO Y GESTIÓN DOCUMENTAL DEL ARCHIVO SONORO DE LA TIERRA CALIENTE 'LEANDRO CORONA BEDOLLA'", APOYADO POR EL PROGRAMA MEMORIAS VIVAS.



Programa Músicos Tradicionales Mexicanos (2020 y 2022). Con ello se dio inicio a un proceso de fortalecimiento al trabajo de formación musical con mujeres para promover su integración dentro de la práctica musical de los conjuntos de arpa grande, cuya presencia es una parte importante de las fiestas comunitarias. A la par, se ha comenzado la documentación de este proceso de transformación, pues a partir del acervo del Archivo Sonoro es posible recuperar y transmitir el repertorio antiguo. De igual manera, se ha comenzado a cuestionar y a reformular el sistema lírico-musical a partir de la creación de nuevos versos que incorporan la voz de las mujeres. Además, se han adecuado las tonalidades tradicionales de acuerdo con los registros vocales y con ello se ha dado no solo un proceso de innovación musical, sino también de transformación social en el espacio público y en el contexto familiar de las participantes.

Por otro lado, aunque ha sido difícil encontrar información relevante y suficiente, se ha comenzado a documentar la participación de las mujeres en el pasado. Tenemos ejemplos de registros musicales actuales dentro del municipio de La Huacana, como es el caso en el contexto religioso, de las *alabanceras* de Piedra Verde. De esta misma comunidad tenemos referencia de mujeres *tamboleras* como las señoras Perfecta Bustos y Silvina Corona, y de la comunidad del Jazmín podemos mencionar a Guadalupe Cruz Lara.

También en el contexto religioso es relevante la participación de Doña Iraís Peñaloza Torres quien ha liderado la recuperación de la Danza del Caballito del Señor Santiago, manifestación que dejó de realizarse por alrededor de 30 años en la comunidad de El Lindero. Doña Iraís Peñaloza no solo ha llevado la batuta en este proceso, integrando a adolescentes y jóvenes danzantes de las localidades de El Lindero y Rancho Nuevo, sino que tuvo la iniciativa de realizar, con apoyo del equipo del Archivo Sonoro, el registro de las piezas musicales que acompañan la danza. Estas grabaciones son testimonio del único músico portador de este repertorio, el violinista Gil Pacheco, quien debido a su edad, dejó de tocar poco después de participar en lo que es el último registro de su acompañamiento a la danza.

El cúmulo de estas experiencias ha permitido reconocer la importancia de abrir el espectro de lo que ha sido la documentación sonora de esta región, de seguir trabajando para hacer visible y poner en contexto la participación de las mujeres en el pasado y en la actualidad. Es compromiso del Archivo Sonoro Leandro Corona el generar referencias significativas que logren incentivar la integración de las mujeres en los diferentes campos relacionados con la preservación y salvaguarda del patrimonio inmaterial de México y el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- UNESCO. (s.f.). *El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta*. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>
- UNESCO. Comité Mexicano de Memoria del Mundo. (s.f.). *México en la historia del mundo*. <https://www.memoriadelmundo.org.mx/buscador/#Grabaciones%20Sonoras>

Acceso, uso y difusión de la colección audiovisual de la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia: experiencias y desafíos en la preservación

Diana Dayanira Morales Sánchez (México)

INTRODUCCIÓN

En la era digital, los acervos audiovisuales se han convertido en testimonios de la memoria colectiva. Estos archivos no solo documentan los eventos históricos, culturales y sociales, sino que además reflejan la evolución tecnológica de la humanidad. Sin embargo, su preservación y conservación enfrentan desafíos críticos, desde el deterioro físico de los soportes originales hasta la obsolescencia tecnológica. Por lo anterior, convertir los contenidos analógicos a formatos digitales es una forma de garantizar su acceso a futuras generaciones.

La Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) resguarda distintos acervos documentales. Uno de ellos es el de la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia, conformado por libros y publicaciones periódicas, así como material audiovisual especializado en arquitectura y urbanismo.

Durante la segunda década del siglo XXI, la DACPAI se planteó la posibilidad de realizar la digitalización de los soportes analógicos de su colección audiovisual con el propósito de volverlos accesibles, tener la posibilidad de catalogarlos y ponerlos a disposición del público.

DESCRIPCIÓN DE LA COLECCIÓN

La colección audiovisual de la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia está conformada por un conjunto heterogéneo

pero representativo de materiales que documentan aspectos fundamentales de la memoria institucional de la DACPAI, así como de la cultura urbano-arquitectónica nacional. Se organiza en tres grandes ejes temáticos: lo relativo a la historia institucional, la producción de documentales y la realización de eventos nacionales académicos o interinstitucionales.

En lo que respecta a la historia institucional se integra, en general, por registros audiovisuales que testimonian momentos clave de algunas exposiciones relevantes presentadas en el Museo Nacional de Arquitectura, incluyendo entrevistas, conferencias, reportajes, programas de televisión, entre otros; todos materiales vinculados a las propuestas curatoriales de dicho recinto, que se traducen en memorias gráficas y cronologías visuales de hechos significativos.

Por ejemplo, a través de las grabaciones relacionadas con las exposiciones de aniversario del Palacio de Bellas Artes es posible conocer de primera mano quiénes han sido sus protagonistas y cuáles han sido los principales hitos de la trayectoria institucional; en síntesis, estos documentos son una ventana para conocer su contribución a la sociedad.

En segundo lugar, la sección de documentales alberga producciones audiovisuales nacionales y extranjeras que abordan temáticas de interés histórico, social y cultural, enriqueciendo la colección con diversas perspectivas que amplían el horizonte de la consulta, la investigación y la reflexión crítica. Esta parte de la colección permite conocer otras realidades, aproximarse a problemáticas relevantes y descubrir historias de distintas latitudes.

Por último, es significativa la cobertura de actos institucionales como seminarios, coloquios, ceremonias, encuentros y actividades culturales nacionales y extranjeras, este conjunto de registros reflejan la proyección y vínculos de la institución en distintos ámbitos. Además, permiten dimensionar su participación en la vida cultural nacional; así como sus vínculos con otras organizaciones y espacios de intercambio académico.

En su conjunto, esta colección constituye un patrimonio documental de gran valor, pues resguarda testimonios de la

vida institucional, así como expresiones del pensamiento, la cultura y la historia contemporánea de México. Su adecuada conservación, organización y difusión garantizará el acceso para investigadores, estudiantes y público en general para que puedan darles nuevos sentidos y contribuyan a la valoración de la herencia documental audiovisual de la DACPAI.

Cabe aclarar que es una colección pequeña que cuenta con 158 videos en distintos formatos: 76 CDs, 18 DVDs, 62 VHS y 2 Betacam. En cuanto a los periodos históricos de las grabaciones asociadas a los formatos mencionados, estos pueden resumirse en las siguientes temporalidades: los formatos VHS y Betacam fueron grabados entre 1997 a 2007; los CDs, entre 2002 y 2009; y los DVDs, entre 2007 y 2012.

PROBLEMÁTICAS

Para la preservación de todos estos materiales, la DACPAI se enfrentó a una serie de problemáticas de carácter multifactorial. Se presentaba, en primer término, la obsolescencia funcional; es decir, la biblioteca contaba con soportes que conservaban físicamente la información, pero ya no tenía los equipos o tecnologías necesarias para su reproducción. Esta situación no solo limitaba la consulta del 40% de los documentos de la colección, sino que también incrementaba el riesgo de pérdida definitiva de los mismos. A ello se sumaba la falta de instrumentos de consulta y estrategias de difusión; así como mecanismos de migración y digitalización de los materiales. Lo anterior comprometía la preservación de este patrimonio audiovisual y restringía su aprovechamiento en contextos de investigación, divulgación y memoria histórica.

Ante este panorama, desde 2013 la Subdirección de Conservación e Investigación de la DACPAI implementó líneas de investigación vinculadas a sus colecciones fotográficas, sonoras y videográficas con el propósito de resaltar su valor histórico y cultural, así como implementar mejoras en las condiciones de preservación y conservación de los acervos que resguarda la dependencia.

En 2019 la DACPAI comunicó a la Coordinación Nacional de Literatura su interés en generar vínculos de colaboración para realizar el rescate de 64 cintas de video (62 en formato VHS y dos en Betacam). Otra área del INBAL que colaboró fue la Dirección de Servicios Informáticos proporcionando los DVDs para efectuar la migración de la información.

Para el proceso de digitalización, la Coordinación Nacional de Literatura utilizó una videocasetera Recorder SLV-LXS, conectada a un DVDR 3380 DVD Player / Recorder y al reproductor multimedia VLC, software libre y de código abierto multiplataforma. Al efectuarse la digitalización del material audiovisual, se logró mantener la colección accesible para consulta interna y asegurar la compatibilidad entre los distintos lectores y soportes.

[Los principales desafíos actuales de la colección audiovisual son la catalogación, la migración al repositorio institucional del material digital y su difusión. En cuanto al primero, se refiere a que todavía contamos con material no catalogado, de forma que dichos recursos permanecen invisibles, por decirlo de algún modo. Al no figurar en el catálogo, los usuarios carecen de conocimiento sobre su existencia, lo que imposibilita su consulta y limita el potencial de la colección como apoyo a la investigación. En términos de gestión, un recurso no catalogado se vuelve inaccesible, aunque físicamente forme parte del acervo.

En cuanto al segundo y tercer desafío, es importante mencionar que, cuando un recurso no se encuentra en un repositorio, se comprometen tanto su preservación digital como su difusión; por ello, la migración a formatos digitales es clave para la preservación a largo plazo. Sin embargo, es necesario reconocer que lograrlo implica retos técnicos y una gestión documental rigurosa para asegurar su integridad y accesibilidad. La rápida evolución tecnológica obliga a una constante formación para poder gestionar y difundir el contenido de las colecciones audiovisuales de manera eficaz y actualizada. Es evidente

que los desafíos en el acceso, difusión y conservación de materiales audiovisuales son interdependientes y requieren estrategias integrales que incluyan inversión tecnológica, formación especializada, políticas institucionales robustas y la cooperación entre diversos agentes para asegurar la permanencia del patrimonio documental.

CONCLUSIONES

La preservación y conservación de los acervos audiovisuales no solo garantiza la protección del patrimonio cultural, sino que también favorece la construcción de una memoria colectiva inclusiva y accesible. Para lograrlo, es fundamental implementar políticas públicas que fomenten la preservación digital y el acceso abierto a los acervos especializados. Asimismo, es importante promover la formación profesional en archivística y conservación digital, en este caso, con un enfoque especializado en arquitectura y urbanismo.

Aunque la digitalización ofrece soluciones, también plantea problemas de sostenibilidad y actualización constante; sin embargo, convertir los registros analógicos en formatos digitales de alta calidad garantiza su acceso futuro. Además, las plataformas digitales permiten democratizar el acceso a este patrimonio cultural.

Es primordial fomentar la colaboración interinstitucional para compartir experiencias, conocimientos y recursos en las labores de preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual. La integración de conocimientos en archivística, tecnología digital y conservación es clave para desarrollar estrategias efectivas de preservación a largo plazo.

La preservación de los acervos audiovisuales constituye un acto de responsabilidad histórica y cultural. Al proteger estos documentos, no resguardamos únicamente el pasado, sino que también fortalecemos el presente y proyectamos el futuro de nuestras sociedades.

En el caso de la colección audiovisual de la Biblioteca Carlos Obregón Santacilia, la cooperación entre arquitectos,

archivistas, historiadores y expertos en conservación permitirá que las grabaciones sirvan como un recurso que conecte a las nuevas generaciones con la historia de la arquitectura, el urbanismo y la restauración patrimonial.

Archivos audiovisuales comunitarios, una herramienta pedagógica para conservar la memoria y preservar la identidad iberoamericana

Diez años de muchos aprendizajes 2015-2025

María Josefa Restrepo Brand (Colombia)

145



IMAGEN 1 ▲
MARÍA JOSEFA
RESTREPO BRAND

Dos frases inspiraron mi participación en el 2º *Encuentro virtual El legado de las mujeres en la preservación del patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual*: por un lado, el tema de la Mesa 6, *Ventanas para mirar y escuchar la memoria: estrategias de difusión y acceso a los acervos*; por otro, la consigna “Hagamos hablar al archivo”, acompañada de estas palabras escritas por Fabiola Lalinde: “El archivo de un Cirirí tiene que seguir siendo incómodo en un país injusto y violento como el nuestro; se los dejo como oportunidad de comunión, de solidaridad y de creación”.¹ Fabiola fue pedagoga y activista defensora de los derechos humanos en Colombia; con su familia emprendió la búsqueda de su hijo Luis Fernando, desaparecido, torturado y asesinado por el ejército colombiano hasta encontrar sus restos, su campaña la llamó Cirirí.²

1. Texto tomado del Mural que aparece en la fachada del Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, sede Medellín, en donde reposa el archivo de Fabiola Lalinde.

2. Definición de “Cirirí” según la Real Academia Española (RAE): el Cirirí es un término

La cuidadosa organización del archivo de esta búsqueda es un legado que dejó y que se encuentra disponible para los potenciales usuarios en el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, sede Medellín.

Casos como este nos pueden motivar a reflexionar sobre el sentido de la recuperación, organización y preservación de los archivos. Desde el 2015 he tenido la oportunidad de llevar estas reflexiones a la práctica, pues he trabajado con un gran equipo en la gestión del Archivo Memoria Audiovisual Comunitario, perteneciente a la Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar. La Corporación es una organización comunitaria fundada en el año 1980, con más de 40 años de existencia y resistencia. Su objetivo es construir las bases para el desarrollo de la educación y la cultura popular como ejes en la construcción de ciudadanía en escenarios de inclusión. (Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar, 1998). Desde sus inicios, ha desarrollado proyectos de carácter local, integral y comunitario de la mano con diferentes grupos poblacionales, como infancias, juventudes, mujeres jóvenes, líderes y lideresas. Todo lo anterior, con estrategias dinamizadoras de procesos sociales, económicos y políticos; así como con un enfoque de perspectiva de género y de defensa de los derechos humanos, en busca de mejorar las condiciones de vida de la población y construir una ciudadanía crítica, propositiva y participativa.

Su archivo contiene registros de estas experiencias que datan de 1980 hasta 2007. Se trata de cerca de 900 documentos audiovisuales en formatos VHS, SVHS, VHS-C y MiniDV, que documentan acontecimientos, historias de vida y procesos sociales, culturales y políticos. Estos materiales dan cuenta del trabajo comunitario no solo de la Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar, sino también de las colaboraciones con otras organizaciones del barrio, la ciudad y el país.

utilizado en Colombia que se refiere a un gavián de color amarillo por debajo y ceniciento en el dorso, conocido por su actitud atrevida al molestar a aves más grandes. También se usa para describir a una persona problemática o molesta.

Desgraciadamente, este acervo se encontraba en riesgo, ya que permaneció hasta 2014 en una bodega con condiciones no aptas para su conservación. Al año siguiente inició nuestra labor de recuperación, que incluyó estas acciones: elaboración de instrumentos como fichas clave de control y descripción en Excel; catalogación, así como revisión técnica y de contenido de los materiales; identificación de documentos conexos a los documentos audiovisuales (fotografías digitales y en soporte de papel, diapositivas, documentos impresos, guiones literarios, guiones técnicos, pietajes, entre otros) e inicio de su conservación y clasificación; fortalecimiento de lazos con gestores e instituciones dedicados a la recuperación, preservación y difusión de la memoria y el patrimonio audiovisual; y familiarización con las normativas nacionales e internacionales que rigen estos procesos.

A partir de 2024 empezamos a enfocar nuestras acciones en la preservación digital, lo que nos llevó a gestionar un repositorio digital con software libre y de código abierto, mediante el sistema Omeka Classic y el esquema de metadatos Dublin Core. Esto permitió migrar los materiales audiovisuales, que se almacenaban en discos extraíbles de 2 y 3 terabytes, a paquetes archivísticos digitales conforme al modelo OAIS (Sistema Abierto de Información de Archivo ISO 14721:2003), y transferirlos a discos profesionales de mayor capacidad. Además, se generaron copias en cintas magnéticas LTO para su custodia en espacios externos a la sede de la Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar, como la Cinemateca Distrital de Medellín y el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional, sede Medellín.

En concordancia con el enfoque de la Corporación, a nuestro trabajo de archivo se sumó la creación de estrategias pedagógicas orientadas a fortalecer el sentido comunitario dentro de la Comuna 6 Doce de Octubre de Medellín (Mapa 1), vinculada con la Corporación. Se trata de una labor de preservación y proyección de la memoria del patrimonio audiovisual en la que me involucré y que disfruto plenamente, y que se enriquece con los retos que implica.

MAPA 1 ▶
UBICACIÓN DE LA COMUNA 6
DOCE DE OCTUBRE EN EL MAPA
DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN.
FUENTE: ALCALDÍA DE MEDELLÍN
E INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
ESUMER (2015, P.1).



A continuación, destaco, en este proceso de preservación de la memoria, mis aportes y mi formación como mujer gestora del patrimonio audiovisual colombiano e iberoamericano. Considero que, gracias a mi formación profesional en Comunicación Social, Periodismo y Educación, con énfasis en pedagogía del texto, cuento con herramientas comunicativas y estrategias pedagógicas para el diseño y la elaboración de contenidos audiovisuales, radiofónicos e impresos. Además, considero que, como mujer, poseo un sentido de cuidado que me impulsa a conservar la historia, así como a organizar y proyectar la memoria.

Por otro lado, tanto mi trayectoria como lideresa comunitaria desde la década de 1970 ha orientado mi copromiso hacia la educación y la comunicación popular, con énfasis en el trabajo comunitario y el desarrollo local integral participativo. Mi labor en la recuperación y preservación del acervo audiovisual de la Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar se ha fortalecido mediante la participación en diversos espacios formativos y de capacitación, como la Cinemateca Distrital de Medellín; el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional, sede Medellín; así

como en la elaboración del proyecto y coordinación de su ejecución con el Programa Iberarchivos 2023, desarrollado entre 2024-2025. Además, desde 2014 participo en los Encuentros Nacionales de becarios que cada año realiza el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

Por último, considero que, en este proceso formativo, fue relevante resultar ganadora, desde la Cinemateca Distrital de Medellín, de una pasantía en el acervo videográfico e iconográfico de la Cineteca Nacional de México en 2019.

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS PARA FORTALECER LA IDENTIDAD Y DIFUNDIR EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL COMUNITARIO IBEROAMERICANO

A la par que se ha ido avanzando en los procesos técnicos para la recuperación, la elaboración del cuadro de clasificación del acervo audiovisual, su preservación digital y la construcción de la base de datos, desde 2016 venimos implementado estrategias pedagógicas como el microprograma radial *Perfiles de la Memoria, memoria que deja huella*, el cual se emite por la emisora comunitaria Zona Radio 88.4 FM de la Corporación Simón Bolívar y promueve espacios colectivos de reflexión, motivación y formación en temas de la gestión y preservación del patrimonio audiovisual a través de las secciones “¿Cómo lo hicieron?”, “Cuéntanos” y “Así lo estamos haciendo”.

Algunas de las dinámicas que tenemos en el microprograma son la difusión de testimonios de gestoras y gestores del patrimonio, donde se visibilizan experiencias comunitarias que son ejemplos y referentes en esta labor de preservación; también se realizan reseñas de materiales audiovisuales y se dialoga con sus creadoras y creadores, además de que se motiva la consulta y visita a la sede de nuestro archivos. Así, el microprograma se ha vuelto una estrategia pedagógica y de difusión del material de nuestro archivo. En este link encontrarán producciones del microprograma *Perfiles de la memoria*:

<https://www.facebook.com/archivoaudiovisualcsb/videos>



IMAGEN 2 ▲
LOS PARTICIPANTES DE LA
TERTULIA-LABORATORIO REALIZAN
UN COLLAGE EN EL JARDÍN
COMUNITARIO SUSANITA DÍAZ DE
LA CORPORACIÓN SIMÓN BOLÍVAR
EN OCTUBRE DE 2022.

Otra estrategia que implementamos, ya directamente dentro del acervo, son las tertulias-laboratorio con la metodología de apropiación del documental audiovisual comunitario, que consisten en promover visitas guiadas al acervo audiovisual de la Corporación y generar un espacio de diálogo con la comunidad y los participantes, donde se reflexione sobre la memoria y el valor del legado de hechos, proyectos, acciones de las organizaciones comunitarias y de las personas que hicieron historia en el barrio, la comuna y la zona (Imagen 2). Posteriormente, la parte práctica de estas tertulias se orienta en fomentar la apropiación del material audiovisual mostrado, a través de la creación y el análisis artístico; esto ha dado como resultado collages, narrativas vivenciales y registros fotográficos, que después se difunden dentro de la propia comunidad (Imagen 3).

IMAGEN 3 ▼
EXPOSICIÓN DEL RESULTADO
DE SU COLLAGE DESPUÉS DE LA
VISUALIZACIÓN DE VIDEOS DEL
ARCHIVO EN UNA TERTULIA-
LABORATORIO REALIZADA
EN ENERO DEL 2025 EN LA
SEDE ADMINISTRATIVA DE LA
CORPORACIÓN SIMÓN BOLÍVAR.



Para estos espacios de diálogo y creación se convocan ciertos grupos poblacionales, organizaciones o comunidad en general. Previo a cada encuentro, se define una temática en función de los visitantes en cuestión; también se ubica en el acervo el material audiovisual que permite reflexionar y dialogar respecto al tema. Se finaliza con un ejercicio práctico de transmisión radial en la emisora comunitaria Zona Radio 88.4 FM, en la que se abren los micrófonos al aire para que los asistentes de

las tertulias se expresen respecto a la experiencia vivida en este encuentro; además aportan propuestas para dinamizar la estrategia pedagógica. De este modo, se invita a reconocer la historia y resignificar las memorias en el presente.

Esta estrategia pedagógica se complementa con un plan de medios que se actualiza año tras año y mediante el cual se elaboran piezas publicitarias para socializar los avances en la gestión, preservación y difusión del acervo audiovisual, así como para convocar a los espacios de encuentro. Durante 2025 se hizo alusión a los 10 años del acervo audiovisual (2015-2025). Como parte de esta estrategia de comunicación, se realiza el carrusel publicitario a través de slides, e-cards, reels y testimonios, que se difunden en redes sociales como WhatsApp, Instagram (<https://www.instagram.com/simonbolivarcomunicaciones/>) y Facebook (https://www.facebook.com/archivoaudiovisualcsb/?locale=es_LA).

Además, se ha logrado un trabajo conjunto con los gestores culturales de los Parques Bibliotecas de la Zona Noroccidental de Medellín Gabriel García Márquez, Doce de Octubre y Tomás Carrasquilla La Quintana, que cuentan con un espacio llamado Sala Mi Barrio, donde se coordinan diversas actividades de proyección para las comunidades en temas de memoria y patrimonio, a partir del material del acervo audiovisual. Con el fin de promover la difusión y el acceso a los contenidos, la Corporación ha entregado 25 videos con sus archivos conexos, como fotografías y material impreso, como aporte al trabajo de las organizaciones comunitarias y a la dotación de este espacio, contribución que se proyecta ampliar en los próximos años.

En materia de acceso y difusión, es fundamental que el público objetivo del acervo audiovisual, como estudiantes de educación básica y superior, el sector académico, los investigadores y comunidad en general, tenga un acercamiento a este material y valore su contenido, ya que el propósito no es solo recuperar y preservar para resguardar, sino también para proyectar su contenido y aportar a la construcción de la memoria y la identidad comunitaria dentro del territorio, a partir del conocimiento y reconocimiento de su historia y de los

procesos sociales, culturales y políticos que han dinamizado la existencia de sus pobladores y su entorno.

CONCLUSIONES: NUESTRO IMPACTO COMUNITARIO

El desarrollo del proyecto y las estrategias pedagógicas han permitido fortalecer el tejido social desde el encuentro con la comunidad, organizaciones, líderes y lideresas, en torno a la memoria y la historia de los procesos comunitarios. A su vez ha permitido fortalecer las relaciones interinstitucionales con otros gestores del patrimonio audiovisual comunitario y de instituciones como la Cinemateca Distrital de Medellín, los Parques Bibliotecas de la Zona Noroccidental, el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional, sede Medellín, el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes y el Programa Iberarchivos, cuyos aportes han enriquecido esta experiencia con sus saberes.

Otra colaboración que cabe resaltar es la que hemos tenido con la Universidad de Antioquia, específicamente con el Instituto de Estudios Políticos y el Instituto de Estudios Regionales. Por ejemplo, con algunos de sus estudiantes trabajamos en la difusión y reconocimiento de nuestro archivo a través del taller “Habitar el archivo” impartido dentro de la Comuna 6. Su producto principal fue una intervención mural hecha por la comunidad en la sede de la Corporación Simón Bolívar. Esta pieza artística llevó por título *Cuando las fachadas hablan*.

A partir de estos ejemplos de experiencias podemos retomar el legado de Fabiola Lalinde y su frase “Hagamos hablar al archivo”, pues reafirmamos que no es suficiente gestionar y preservar los acervos audiovisuales, ya que es el acceso, las estrategias pedagógicas y de difusión las que permiten fortalecer la conciencia sobre el patrimonio de la comunidad, la identidad, el tejido social y el sentido de pertenencia en torno a ella. Es decir, más allá de la conservación, lo más importante es generar espacios de interacción y creación al rededor de su contenido.

A 10 años de iniciar la recuperación del archivo (2015-2025), en términos técnicos hemos logrado afianzar estrategias archivísticas e informáticas para la gestión de procesos de preservación digital y del acceso en línea mediante el uso de software libre y de código abierto como OMEKA Classic, de forma que ahora podemos concentrarnos en desarrollar estrategias de preservación digital a largo plazo. Ahora bien, en el ámbito social, considero que es necesario seguir avanzando con la difusión del material del archivo audiovisual y garantizar el acceso a su contenido para el público objetivo, el cual es la razón de ser de este acervo y de mi compromiso como mujer en la gestión, preservación y proyección del patrimonio audiovisual comunitario.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Medellín e Institución Universitaria Esumer. (2015). *Plan Estratégico de la Comuna 6 Doce de Octubre -Zona Noroccidental de Medellín- 2006-2015, un territorio para vivir dignamente*.
- Alegsa, Leandro. (23 de febrero de 2021). *Significado de «cirirí»*. Definiciones-de.com. <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/ciriri.php>
- Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar. (2005). *Modelo Pedagógico de la Escuela de Comunicación Popular*.
- Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar. (1998). *Plegable Institucional*. Pregón Ltda.

Sobre las autoras y el equipo editorial

CAPÍTULO 1

RAÍCES Y LEGADO. REVITALIZACIÓN DE LOS ARCHIVOS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTES

ROSA BEATRIZ LÓPEZ CHAPARRO (PARAGUAY)

Directora de Raíces Vivas y una de las fundadoras de E-NNEGKO'O: Colectivo de Arte y Cultura. Desde la gestión cultural, crea y desarrolla proyectos de rescate de saberes y sabores, además de organizar eventos culturales en Paraguay, Francia, Portugal y Costa Rica. Como promotora del primer registro audiovisual de los pueblos Enlhet y Toba-Enenlhet, ha impulsado procesos de documentación dentro de la comunidad, fortaleciendo la memoria y la identidad cultural a través del archivo sonoro, fotográfico y audiovisual.

ALICIA CASAS ARBÓS (ARGENTINA)

Estudió Arqueología en la Universidad Autónoma de Barcelona y desde 2003 radica en Ushuaia. Trabaja en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF) en el ámbito del Sistema de Bibliotecas y Gestión del Conocimiento. En esta misma institución trabajó durante 10 años en el área de Restauración y Conservación de la Biblioteca. Se formó como encuadernadora y restauradora de material bibliográfico y documentos en papel de manera informal a través de talleres, cursos y pasantías. En 2021 realizó el curso "El ADN de los documentos: introducción a la archivística" a través APRENDER 3C y terminó la Especialización en Gestión de Información Científica y Tecnológica de la Universidad Nacional de la Plata. Desde el 2022 trabaja en el área de los Centros de Documentación de la UNTDF. En ese mismo año ganó una beca otorgada por la Fundación Bunge y Born para realizar el "Taller de guardas de conservación de libros y documentos de archivo", organizado por el Centro de Estudios Espigas de la Universidad Nacional de San Martín.

LUDMILA ROGEL (ARGENTINA)

Originaria de Ushuaia, Tierra del Fuego, Argentina. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. En 2017 y 2018 desarrolló y escribió el guion de *Misterios Submarinos*, una docuficción de divulgación científica para niñxs. En 2017 investigó y escribió el guion de *Presidio. Experimento Ushuaia*, serie documental histórica con el legendario Ricardo Ragendorfer. En 2021 codirigió *No Binario*, serie documental protagonizada por Carolina Unrein. Todas ellas fueron producidas entre la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF) y los canales Paka-Paka y Canal Encuentro y están disponibles en YouTube. En 2022 comenzó un proyecto documental sobre la apertura del archivo de la antropóloga Anne Chapman, recolectando testimonios de selk'nams y yaganes. En ese mismo año participó en la Residencia ARCA. En 2023 tuvo participación en el foro Talents Buenos Aires, en el espacio de formación LAB Iberoamericano de Sanfic y en el encuentro internacional Nuevas Miradas. En la actualidad escribe y desarrolla proyectos audiovisuales para la UNTDF.

SOLEDAD TORRES AGÜERO (ARGENTINA)

Becaria doctoral en Antropología (CONICET/Universidad de Buenos Aires). Es coautora de artículos publicados en revistas académicas del país y el exterior vinculados al patrimonio (<https://uba.academia.edu/SoledadTorresAguero>). En 2017 publicó el libro *Memorias, danzas, música y juegos de los Qom de Formosa* en coautoría con docentes y artistas indígenas qom, junto a quienes colabora desde 2005 en la realización de proyectos de investigación-creación artística con video, performance, instalación y música, entre otras. Desde 2006 co-coordina el área audiovisual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (EACyP).

EMA CUAÑERI (ARGENTINA)

Embajadora del canto Qom, etnia aborigen ubicada en la provincia de Formosa, norte de Argentina. Es cantante, docente, actriz e investigadora del canto ancestral. Ha recorrido escenarios del mundo representando a su pueblo

en conferencias, talleres, charlas, conciertos y seminarios referidos a temas como interculturalidad, pueblos originarios, música ancestral y artesanías, entre otros, en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Holanda, Perú, Chile, Cuba, España, Alemania y Suiza. Sus canciones abordan la cosmovisión milenaria del pueblo Qom, relatando los saberes ancestrales que perduran a través de los tiempos.

SILVIA CITRO (ARGENTINA)

Doctora en Antropología sociocultural, bailarina y performer. Desde 1999 ha sido docente-investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde 2004, en esa misma institución, coordina el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (EACyP, www.antropologiadelcuerpo.com). Actualmente se desempeña como investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) y Profesora Asociada Regular del Departamento de Artes de la UBA.

CAPÍTULO 2

CIMIENTOS DE LAS MEMORIAS VISUALES Y SONORAS. HISTORIAS DE CREACIÓN DE ARCHIVOS

DIANA ISABEL ARMENTA RAMÍREZ (MÉXICO)

Originaria de Villahermosa, Tabasco (1990), es licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana de Puebla y maestra en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ha realizado diplomados especializados en cine y derechos humanos, además de talleres y cursos sobre gestión cultural, la exhibición cinematográfica alternativa y la preservación audiovisual. Enfocó sus estudios de posgrado en investigar cómo el cine, a través de sus procesos de realización, exhibición y preservación, propicia encuentros capaces de fortalecer el tejido social y generar experiencias comunitarias. Ha sido beneficiada por el PECDA-FONCA Tabasco, por el programa Alas y Raíces, el FOCINE del IMCINE para la conformación de

acervos y el Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA. Desde 2021 es responsable del proyecto de archivo Memoria Audiovisual de Tabasco (MemAT) y desde 2022 dirige Faz a Faz A.C., organización dedicada a la promoción del cine y el audiovisual, a través de proyectos de exhibición, formación, realización y preservación audiovisual en Tabasco.

JOHUSELINE PORCEL CABALLERO (PERÚ)

Magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, guionista por el Instituto de Cine de Madrid, egresada de la Diplomatura Internacional en Marketing Digital por la Escuela de Negocios CENTRUM y licenciada en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene experiencia en post-producción sonora y restauración de sonido. Fue coordinadora del podcast *Musiqas*, proyecto del núcleo de Género y Música, asociado al Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la actualidad trabaja como gestora de la Fonoteca Bicentenario, una plataforma digital desarrollada por el Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú, del Ministerio de Cultura.

LEISLIE GÓMEZ CRUZ (MÉXICO)

Documentalista por la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fundadora del Archivo Histórico de la Unión de Colonos de San Miguel Teotongo y del Archivo Comunitario del Pueblo de Santiago Acahualtepec. Colaboradora de Frecuencia Unión 102.1 FM.

CAPÍTULO 3

ENTRE MEMORIAS Y REGISTROS. EL ARTE DE INVENTARIAR Y CATALOGAR EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO

LUANA AVONDET KRIVAGUZOV (URUGUAY)

Nacida en la Ciudad de Paysandú, Uruguay. Estudiante avanzada de la Tecnicatura Universitaria en Bienes Culturales, dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,

Universidad de la República. Su especialización dentro de la Tecnicatura es la Museología, por lo que su trabajo final de carrera consistió en una pasantía en el Museo de los Inmigrantes de San Javier, donde trabajó con la colección fotográfica que posee, creando un inventario y atendiendo a las medidas de conservación preventiva para el archivo fotográfico. Formó parte del Programa de Apoyo a la Investigación Estudiantil (PAIE) con un proyecto en el que, con otras compañeras, profundizó la labor de catalogación y conservación dentro del mismo museo, presentando así los resultados de su trabajo a finales de 2025.

NATHALI SARRIA CHÁVEZ (COLOMBIA)

Historiadora de la Universidad del Valle, con experiencia profesional en conservación preventiva y correctiva. Capacitada en sistemas integrados de conservación por el Archivo General de la Nación, en conservación de colecciones fotográficas por la Biblioteca Nacional de Colombia y en gestión del patrimonio documental por la Universidad Nacional Autónoma de México. En la actualidad coordina el Archivo Histórico de Cali. Lidera, junto con Katherine León Zuluaga, el Laboratorio de Fotografía La historia de Cali en la lente de Lenis.

KATHERINE LEÓN ZULUAGA (COLOMBIA)

Gestora Cultural. Comunicadora Social-Periodista, Universidad del Quindío. Magíster en Talento Humano y de las Organizaciones de la Universidad Tecnológica de Pereira y Máster en Gestión Cultural e Industrias Creativas de la Universidad Alcalá de Henares de España. Tiene una amplia trayectoria en el sector cultural en la gestión de servicios y programación de espacios museales y bibliotecas. Actualmente es profesional del Centro de Documentación Regional del Banco de la República de Cali, en el que es responsable del desarrollo, conservación y difusión de sus colecciones y archivos, entre otros aspectos. Lidera, junto con Nathali Sarria Chávez, el Laboratorio de Fotografía La historia de Cali en la lente de Lenis.

CAPÍTULO 4

CONSERVAR LA HERENCIA DOCUMENTAL. CUIDADOS ESENCIALES PARA PRESERVAR LA MEMORIA

AIDEE SAMANTA VARGAS HERNÁNDEZ (MÉXICO)

Egresada de la Facultad de Química de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM), especializada en conservación y restauración fílmica. Cuenta con experiencia en investigación y desarrollo en laboratorios fotoquímicos. Se desempeñó como becaria en el Laboratorio Cinematográfico de la Filmoteca de la UNAM, enfocándose en innovación para la preservación de soportes fílmicos analógicos. Posteriormente, asumió el cargo de Jefa de Área Química en dicho laboratorio, donde actualmente desarrolla técnicas para la restauración y conservación de películas en soportes de nitrato y acetato de celulosa. Entre sus principales logros destacan el manejo del control de calidad en el proceso químico de revelado para nuevos soportes fílmicos en blanco y negro, desarrollo experimental de tinciones y revelados alternativos, y la implementación de técnicas para la preservación del archivo, contribuyendo significativamente a la salvaguarda del patrimonio cinematográfico.

DIANA VICTORIA ROJAS DÍAZ (MÉXICO)

Es licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) y licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su formación académica le ha permitido desarrollar un enfoque integral sobre la conservación y el manejo de acervos visuales. Fungió como coordinadora del Registro de Acervo Fotográfico en el Instituto de Investigaciones Estéticas, bajo la Dirección General del Patrimonio Universitario de la UNAM, donde dirigió un equipo multidisciplinario, realizando el registro y análisis de material fotográfico. De manera paralela, como becaria de investigación en El Colegio de México, ha tenido la oportunidad de involucrarse en la preservación de la memoria histórica del Centro de Estudios de Asia y África. Su trabajo en este Centro ha abarcado actividades relacionadas con la

organización, digitalización e investigación de material vinculado a la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, lo que le ha permitido fortalecer sus habilidades en la gestión de acervos y la investigación documental. Actualmente colabora en las actividades de mediación del Museo del Banco de México.

TANIA PATRICIA ROA HERNÁNDEZ (MÉXICO)

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y egresada de la licenciatura en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 2016 participó en el proyecto de paleografía Poblar el Septentrión del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. En distintas ocasiones ha colaborado en la documentación y preservación del archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (2016, 2017 y 2022), también de la UNAM. Asimismo, entre 2022 y 2024 asistió en la investigación del proyecto de Memoria Histórica del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Actualmente se desempeña como profesora del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la ENCRyM.

CAPÍTULO 5

REVIVIR EL ECO DEL TIEMPO. LA DIGITALIZACIÓN COMO UN SUSURRO ENTRE LO EFÍMERO Y LO PERDURABLE

ANA LAURA VELÁZQUEZ ALMENDARÍZ (MÉXICO)

Estudiante de licenciatura en Humanidades con especialidad en Historia de la Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de los Lagos (CULagos).

ANA MARÍA MENDOZA LUDEÑA (ECUADOR)

Conservadora, museóloga, especialista en gestión documental y archivo, magíster en Archivística y Sistemas de Gestión Documental, y perito calígrafo y documentoscópico. Cuenta con más de 18 años de experiencia en el ámbito cultural,

participando en proyectos de conservación, organización, investigación y difusión del patrimonio cultural ecuatoriano. Ha intervenido en la restauración de pintura mural, escultura y madera en iglesias y museos de Quito, destacando su participación en la restauración de la nave central de la Iglesia de la Compañía de Jesús y en la recuperación de las primeras Actas de Cabildo de Quito (1539). En el Registro Civil realizó diagnósticos archivísticos a nivel nacional e impulsó la creación de un laboratorio especializado y, posteriormente, como encargada de Colecciones del Museo Numismático, desarrolló diagnósticos, propuestas de intervención y proyectos de conservación, restauración y difusión de bienes patrimoniales. Actualmente es Coordinadora de los Archivos Presidenciales del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Archivo Juan José Flores y Memorial José María Velasco Ibarra), donde lidera iniciativas de conservación, gestión, investigación y puesta en valor de los acervos institucionales.

CAPÍTULO 6

VENTANAS PARA MIRAR Y ESCUCHAR LA MEMORIA. ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN Y ACCESO A LOS ACERVOS

LAUREN PATRICIA FERNÁNDEZ LORA (REPÚBLICA DOMINICANA)

Crítica de cine y televisión, productora y publicista. Graduada Summa Cum Laude de la Universidad Acción Pro Educación y Cultura (UNAPEC) en Santo Domingo, República Dominicana. Desde el 2019 hasta el 2022 fue asistente de producción en Color Visión (Canal 9). Participó como talento latinoamericano en producción y distribución del sector cinematográfico en la edición 2021 del Locarno-Sao Paulo Industry Academy y en la primera edición del U30 Latam del José Ignacio International Film Festival (2014), que tiene el objetivo de pensar en las audiencias del futuro. Ha impartido talleres de apreciación cinematográfica y ha colaborado en largometrajes y cortometrajes locales e internacionales. En la actualidad es coordinadora del área de Patrimonio y de la mediateca de la

Cinemateca Dominicana, y productora ejecutiva de La Boca Fílmica, medio de comunicación dedicado a la gestión y difusión de iniciativas culturales relacionadas con la industria del cine.

ESTEFANIA DE CARA (ARGENTINA)

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Tiene una diplomatura en Distribución y Exhibición Audiovisual por la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina. Actualmente, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en Lima, Perú, tiene a su cargo la Dirección de Cine y Producción Audiovisual y está cursando estudios de Maestría en Gestión Pública. Es colaboradora externa del grupo de investigación Interculturalidad y Comunicación en esta misma universidad.

ANA MARGARITA ALANÍS RUEDA (MÉXICO)

Ana Alanís es creadora e intérprete multidisciplinaria, gestora cultural y cofundadora del Archivo Sonoro de la Tierra Caliente Leandro Corona Bedolla, un espacio dedicado a la preservación y difusión del patrimonio musical de los conjuntos de arpa grande del sur de Michoacán. Su labor ha sido reconocida con la Presea Francisco Sánchez Flores por su contribución a la música tradicional y la revitalización de expresiones identitarias. Desde Casa de Son, en Zicuirán, impulsa la formación musical y la integración de mujeres en la música regional, consolidando espacios de enseñanza y creación. Actualmente dirige el proyecto Al Son de las Mujeres y el conjunto La Alegría de Zicuirán, promoviendo la recuperación de repertorios antiguos con enfoque de género y la transmisión intergeneracional del conocimiento musical, además de colaborar con diversos conjuntos y colectivos dedicados a la música tradicional.

MAYRA DANIELA OLMEDO GARRIDO (MÉXICO)

Cantante, compositora, artista sonora, especialista en grabación de campo, productora musical e intérprete de música tradicional mexicana. Cuenta con estudios en Etnomusicología por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (FAM-UNAM) y en Música y Tecnología Artística por

la Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, también de la UNAM. Centra su investigación y trabajo artístico en el registro en audio de voces, en la realización de herramientas de análisis acústicos del habla y en la sonificación de datos obtenidos de la oralidad para la composición de discursos sonoros y música electróacústica; así como en la grabación y producción discográfica de música tradicional, preservación de materiales orales y gestión de información de los archivos sonoros Leandro Corona (música tradicional de Michoacán) y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO-UNAM). Ha vinculado su trabajo creativo y de producción musical a diversos proyectos educativos y comunitarios de prevención de violencias entre las juventudes, y de salvaguarda y difusión de las artes tradicionales de la Tierra Caliente Michoacana. Como compositora ha mostrado sus obras en distintos festivales mexicanos y latinoamericanos de música electroacústica y arte sonoro. Ha musicalizado las producciones audiovisuales *Ticho*, *La mujer chilanga enmascarada* y *El film justifica los medios*, entre otros. Como cantante forma parte de Turulunegro, ensamble vocal dedicado al repertorio musical sacro del virreinato novohispano; y como intérprete de música tradicional integra las agrupaciones ChanequeSon y Ensamble Hueyapan.

DIANA DAYANIRA MORALES SÁNCHEZ (MÉXICO)

Arquitecta mexicana 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 (INBAL). Desarrolla investigaciones iconográficas relacionadas con inmuebles catalogados con valor artístico en México. Realiza proyectos de investigación de las obras emblemáticas y autores destacados en el ámbito de la arquitectura, el urbanismo y la conservación del patrimonio artístico inmueble con el fin de generar proyectos editoriales que promuevan su difusión. Participa en proyectos de preservación, investigación y divulgación de archivos de audio, fotografía y video con el objetivo de difundir el patrimonio documental

de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble. 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.

MARÍA JOSEFA RESTREPO BRAND (COLOMBIA)

Magíster en Educación con énfasis en pedagogía, comunicadora social-periodista de la Universidad de Antioquia, cuenta con una amplia trayectoria en comunicación popular y gestión del patrimonio audiovisual colombiano. Desde 1994 está vinculada a la Corporación Simón Bolívar, donde ha desempeñado diversos cargos administrativos, entre ellos, coordinadora de la Escuela de Comunicación Popular, asesora institucional en comunicación social, integrante de la Junta Directiva y, desde 2014, es gestora del proyecto Memoria Audiovisual Comunitaria. Ha sido docente del programa de Comunicación Social de la Universidad Católica Luis Amigó (2017–2020) y coordinadora de múltiples proyectos apoyados por el Ministerio de Cultura y el Programa Iberarchivos. Ganadora de diversos estímulos y reconocimientos nacionales, entre ellos la Pasantía de la Cinemateca Municipal de Medellín en la Cineteca Nacional de México (2019), el Estímulo de Gestión del Patrimonio Audiovisual Colombiano (2024) y el Reconocimiento a la Gestión de Archivos Audiovisuales de la Cinemateca Distrital de Medellín. Ha fortalecido su labor mediante formación especializada en catalogación, preservación, restauración, digitalización y gestión de archivos audiovisuales y fotográficos, consolidándose como gestora dedicada a la preservación y puesta en valor del patrimonio audiovisual comunitario y al trabajo colaborativo a nivel local, nacional e internacional.

EQUIPO EDITORIAL

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. En esa misma institución estudió el doctorado en Educación. Cuenta con un doctorado más 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. En la actualidad coordina el 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.

VALEX ORTIZ AGUILAR (MÉXICO)

Egresado de la licenciatura en Estudios Latinoamericanos (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2025). En 2024 fue parte del comité organizador y ponente en el Primer Coloquio de Estudiantes del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Es integrante del

equipo que conforma la Unidad Técnica del Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

ASTRID SOLANGE STOOPEN MENDOZA (MÉXICO)

Diseñadora gráfica con especialidad en diseño editorial por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM (2011). Cuenta con 21 años de experiencia en diseño editorial. Ha diseñado y formado libros de texto educativo para la Secretaría de Educación Pública, publicaciones descargables en diversos formatos para el Centro de Cultura Digital, publicaciones en lenguas originarias del estado de Oaxaca para la Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, así como libros de ensayo y poesía para Editorial Lenguaraz y otros proyectos literarios independientes.

Representantes de los países miembro del Programa
Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual

Argentina: Emiliano Meincke

Dirección Nacional de Gestión Patrimonial y Museos.
Subsecretaría de Patrimonio Cultural. Secretaría de Cultura

168

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 la Mypime LEM S.R.L

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 2025*



Primera edición, marzo 2026



Edición a cargo de la
Unidad Técnica del Programa
Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual
Georgina Sanabria Medina
Ana Cecilia Medina Arias
Valex Ortiz Aguilar



Secretaría de Cultura
Ministerio de Capital Humano



ARCHIVO
GENERAL
DE LA NACIÓN
COLOMBIA



MINISTERIO DE
CULTURA Y JUVENTUD

GOBIERNO
DE COSTA RICA

SISTEMA NACIONAL
DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA NACIONAL
DE COSTA RICA



Archivo Histórico
Nacional
ECUADOR



Ministerio de Cultura
y Patrimonio



Cultura
Secretaría de Cultura



GOBIERNO NACIONAL
★ CON PASO FIRME ★

MINISTERIO
DE CULTURA

