

ISSN 1870-3429

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
ENERO/JUNIO 2023
PUBLICACIÓN ARBITRADA

NÚMERO 51

DISCURSO
Visual

**CE
NI
DIAP** Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

**GESTIÓN DOCUMENTAL
Y CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA:
REFLEXIONES SOBRE ARTES Y ARCHIVOS**

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **Alejandra Fraustro Guerrero**
SECRETARIA

■ **Marina Núñez Bernal**
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

■ **Omar Monroy Rodríguez**
TITULAR DE LA UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

■ **Lucina Jiménez López**
DIRECTORA GENERAL

■ **Mónica Hernández Riquelme**
SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Alfredo Gurza González**
DIRECTOR

■ **Elva Peniche Montfort**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ariadna Patiño Guadarrama**
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Alfredo Gurza González**
DIRECTOR

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
■ **Christopher Vargas Reyes**
EDITORES HUÉSPEDES

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada (f)**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

■ **Marta Hernández Rocha**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Sol Álvarez Sánchez**
REDACCIÓN

© Discurso Visual • núm. 51 • enero / junio 2023 • tercera época • revista semestral arbitrada.
Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura • INBAL.
Av. Juárez núm. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.
Editor responsable: Carlos Martínez Gordillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm.
04-2016-072516544800-203, ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del
Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez
Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán,
Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.
Fecha de última modificación: 30 de septiembre de 2023.
El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización
para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

CONSEJO EDITORIAL

- **Concepción Álvarez Casas**
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
- **Gilda Cárdenas Piña**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Alberto Argüello Grunstein**
Cenidiap/INBAL
- **Alejandro Castellanos**
Cenidiap/INBAL
- **Dina Comisarenco**
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- **Karen Cordero**
Universidad Iberoamericana
- **Eloísa del Alisal Sánchez**
Museo CajaGRANADA, España
- **Eduardo Espinosa Campos**
Cenidiap/INBAL
- **Elia Espinoza**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Pablo Estévez Kubli**
Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- **César G. Palomino**
Cenidiap/INBAL
- **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
Cenidiap/INBAL
- **Laura González Flores**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Laura González Matute**
Cenidiap/INBAL
- **Guillermina Guadarrama Peña**
Cenidiap/INBAL
- **Alfredo Gurza González**
Cenidiap/INBAL
- **Blanca Gutiérrez Galindo**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Sol Henaro**
Curadora
- **María Luisa Hernández Ríos**
Universidad de Granada, España
- **Alberto Híjar Serrano**
Cenidiap/INBAL
- **Isabel Jiménez Arco**
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España
- **Andrés de Luna**
Escritor
- **César Martínez**
Artista
- **Alma Montero Alarcón**
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH
- **Luis Gerardo Morales Moreno**
Universidad Iberoamericana
- **Julieta Ortiz Gaitán**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Antonio Pantoja Chaves**
Universidad de Extremadura, España
- **Macrina Rabadán Figueroa**
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
- **Luis Rius Caso**
Cenidiap/INBAL
- **Arturo Rodríguez Döring**
Cenidiap/INBAL
- **Graciela Schmilchuk Braun**
Cenidiap/INBAL
- **Guadalupe Tolosa**
Cenidiap/INBAL
- **Ana María Torres Arroyo**
Universidad Iberoamericana
- **Carlos Vázquez Olvera**
Instituto Nacional de Antropología e Historia
- **Mireida Velázquez Torres**
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

EDITORIAL

ALFREDO GURZA GONZÁLEZ ■ 5

PRESENTACIÓN

RODRIGO BAZALDÚA CALVO Y CHRISTOPHER VARGAS REYES ■ 6

TEXTOS Y CONTEXTOS

El dolor en el Rostro del Otro y la exigencia de registrar:
marco de comprensión para entender el surgimiento
del archivo de la Vicaría de la Solidaridad, 1973-1989 ■ 7

LUIS FERNANDO CONTRERAS GALLEGOS

Hacer autoarchiva. Prácticas de mujeres artistas ■ 17
GRACIELA ORDÓÑEZ ALCALÁ

Aída Guevara a través de su archivo:
una transformación de la mirada ■ 26
CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO

Alteridades fotográficas en archivos del MUAC-UNAM:
identidades punk en el Fondo Carlos Somonte y obra fronteriza
de Silvia Gruner en el Fondo InSite ■ 37
EUGENIA MACÍAS

Gestos de archivo ■ 49
DAVID ISRAEL GARCÍA CORONA

Uso de archivo familiar en las películas *Santiago*,
Perdida, *Cuaterros* y *No intenso ahora* ■ 60
FAVIOLA LLAMAS

Inaugurar el orden: registro de ingreso de colecciones fotográficas ■ 68
TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS

Patrimonio documental artístico: historia y construcción de una categoría
documental compleja. La experiencia del Cenidiap ■ 77
PATRICIA BRAMBILA GÓMEZ

Formación de archivistas y manejo oportuno
del patrimonio documental resguardado en los archivos del INBAL ■ 90
JUDITH BONFIL SÁNCHEZ

Esquema, metáfora, patrimonio. Modelo tridimensional de investigación
escénica como propuesta de génesis del patrimonio documental artístico ■ 99
SERGIO ARTURO HONEY ESCANDÓN

EDITORIAL

ALFREDO GURZA GONZÁLEZ
DIRECTOR



Contribuir a la construcción de la memoria histórica, a través de la investigación, la documentación y la divulgación del patrimonio documental artístico, es una de las tareas fundamentales del Cenidiap, aspecto que ha impulsado desde su fundación mediante la catalogación, clasificación e investigación de los fondos documentales bajo su resguardo. Un dedicado equipo de especialistas aporta experiencias y saberes para la conservación de la memoria documental de las artes visuales en nuestro país, y para el desarrollo de perspectivas teóricas y metodológicas acordes con las necesidades que los cambios sociales y tecnológicos imponen a la producción de conocimientos, de acuerdo con nuestra vocación como institución de servicio público.

Este número de *Discurso Visual* abre un espacio para participar en los debates en torno a la gestión documental, sus problemáticas, desafíos y perspectivas, frente a la inaplazable tarea de activar los archivos para nutrir en el presente nuestro futuro.

La gran respuesta que tuvo nuestra convocatoria, la diversidad de las reflexiones y los enfoques, son testimonio de la fertilidad y la urgencia de esta temática, desplegada en una rica gama que incluye entrecruzamientos de cuestiones como las tecnologías de la información y la comunicación; la legislación y la normatividad aplicables; la formación y la profesionalización archivística; los retos para las instituciones responsables del patrimonio; las prácticas artísticas en y desde el archivo; la gestión integral con perspectiva de género, y la dimensión político-estética de la memoria documental de las artes, entre otras.

Es una invitación abierta para reflexionar de manera colectiva, con imaginación y compromiso, acerca de los complejos procesos de producción, circulación y valoración de la memoria siempre en disputa. ▽

PRESENTACIÓN

RODRIGO BAZALDÚA CALVO Y CHRISTOPHER VARGAS REYES ■
EDITORES HUESPEDES ■

Múltiples documentos reunidos en un mismo espacio, sin criterios de orden claros, no se pueden considerar un archivo, colección o fondo, sino una mera acumulación de objetos sin un propósito claro como resultado de la actividad cotidiana personal y profesional. Es en este punto donde intervienen los estudios de la información como la bibliotecología y la archivonomía para organizar, preservar, custodiar, analizar, difundir y democratizar estos materiales de acuerdo con sus contextos políticos, culturales, económicos y sociales. De esta manera se ejerce el estudio y análisis de la información para hacer visible una huella de tiempo y de espacio existente en todo material documental, merecedora de ser revisada con el propósito de generar nuevas formas de hacer, pensar y utilizar los fondos, archivos y colecciones.

Con respecto a la socialización de todo acervo documental existen diversos caminos. Uno de ellos explora las redes sociales, las cuales pueden fungir como pequeños archivos temporales digitales con muestras documentales que inviten a visitar los espacios que resguardan los documentos originales. Otro camino explora las tecnologías asociadas con la construcción de galerías virtuales. Finalmente están los archivos en línea, un lugar donde se ubican múltiples y diversos materiales para su consulta, sin embargo, no alojan la totalidad de los materiales que se resguardan debido a que procesar millones de documentos físicos, digitalizarlos y divulgarlos convierten toda gestión documental y su socialización en una acción titánica, muy compleja de realizar desde el punto de vista administrativo, económico, técnico y legal.

No podemos dejar a un lado los feminismos como posible eje conceptual y práctico en el quehacer archivístico, ya que ofrecen instrumentos teóricos que podemos vincular con la gestión documental. Su aplicación en el quehacer de los archivos nos invita a visibilizar los fondos y las artistas con equidad, organizar sus materiales con nuevas categorías no patriarcales que valoricen sus materiales y permitan su rápido encuentro, facilitar el ingreso de sus obras a los acervos, explorar nuevas prácticas en la construcción de los archivos que incorporen subjetividades que sumen al conocimiento de la vida de las artistas y sus intereses estéticos, entre otros múltiples elementos que permiten construir otras memorias, otras narrativas y una nueva gestión documental con fundamentos feministas.

Todas estas particularidades que conllevan a la construcción de la memoria y la gestión documental nos invitan a reflexionar sobre la producción, organización, conservación, socialización y circulación de la memoria. Permitamos que los artículos publicados en las páginas siguientes nos acerquen a esta discusión y nos brinden reflexiones significativas, que esperamos redunden en beneficios para los interesados en la gestión y estudio de archivos. ▽

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The pain in the Face of the Other
and the need to record:
an understanding framework to the
appearance of the archive of the
Vicaría de la Solidaridad,
1973-1989*

■ **El dolor en el Rostro
del Otro y la exigencia
de registrar: marco de
comprensión para entender
el surgimiento del archivo
de la Vicaría de la
Solidaridad, 1973-1989**

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 3 DE MARZO DE 2023

LUIS FERNANDO CONTRERAS GALLEGOS / HISTORIADOR
luis.con1705@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

archivo ■
derechos humanos ■
COPACHI ■
Vicaría de la Solidaridad ■
resistencia ■

Últimamente ha cobrado importancia la categoría de “archivo de la resistencia” para nombrar aquellos acervos que contienen documentos y otros materiales sobre graves violaciones a los derechos humanos. Este artículo se propone nutrir dicha categoría a partir de la revisión del caso del archivo de la Vicaría de la Solidaridad en Chile. El texto se divide en dos apartados: por un lado, se expone el proceso histórico de formación de este archivo y, por otro, se analizan los marcos de comprensión desde los cuales la institución llevaba a cabo la práctica documental como parte de una praxis ético-política en la que primaba la responsabilidad frente al sufrimiento del Otro.

ABSTRACT

KEYWORDS

archive ■
human rights ■
COPACHI ■
Vicaría de la Solidaridad ■
resistance ■

The category of “resistance archive” has recently become popular to name those archives that record serious human rights violations. This article aims to question the scope of this category, based on a review of the case of the archives of the Vicaría de la Solidaridad in Chile. We divide the text into two sections. On the one hand, to expose the historical process of the formation of this archive. Secondly, to demonstrate that the frameworks of understanding from which the institution carried out its documentary practice responded to an ethical-political praxis where responsibility in the face of the suffering of the Other prevailed.

Introducción

En años recientes se ha profundizado el interés académico y activista en torno a la importancia y usos de los archivos en procesos de esclarecimiento de graves violaciones a los derechos humanos. En esta línea de interés destaca el trabajo publicado en el *Journal of Human Rights Practice* en 2016, en un número centrado en la reflexión y la exposición de diversos casos internacionales sobre archivos y derechos humanos, así como las investigaciones de autores como Michelle Caswell,¹ Cath Collins,² Oriana Bernasconi,³ Camilo Vicente Ovalle,⁴ Julia Viebach,⁵ entre otros y otras, quienes desde diferentes geografías y experiencias han abonado a la discusión sobre la importancia y los usos de los archivos en materia de derechos humanos, justicia transicional y sociedades de post-conflicto.

Dentro de estas múltiples discusiones se ha construido el concepto de archivos de la resistencia, para distinguirlos de otros como pudieran ser los archivos de la represión o los archivos gubernamentales. Los trabajos de Bernasconi⁶ y Vikki Bell⁷ son importantes aportaciones que han contribuido a consolidar dicha categoría. Según su perspectiva, el concepto encuentra su utilidad en la demostración de que los archivos y los registros no siempre están determinados por las lógicas y estrategias de los poderes hegemónicos; al contrario, también pueden consolidarse como tecnologías de resistencia que pugnan contra las dinámicas represivas. Para demostrar el argumento, las autoras refieren el caso del archivo de la Vicaría de la Solidaridad, institución creada en Chile en 1976, con antecedentes desde 1973, y su importancia en la defensa de los derechos humanos durante y después de la dictadura de Augusto Pinochet.

La categoría de archivo de la resistencia es útil para dimensionar las pugnas políticas en las que están inmersas estas formaciones documentales. Sin embargo, con

¹ Michelle Caswell, *Urgent archives: enacting liberatory memory work*, Nueva York, Routledge, 2021.

² Daniela Accatino y Cath Collins, "Truth, evidence, truth: The deployment of testimony, archives, and technical data in domestic human rights trials", *Journal of Human Rights Practice*, núm. 8, 2016, pp. 81-100.

³ Oriana Bernasconi, *Documentar la atrocidad: resistir al terrorismo de Estado*, Chile, Alberto Hurtado Ediciones, 2019.

⁴ Camilo Vicente Ovalle, "Archivo y las huellas del presente", en *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*, México, UNAM, 2020, pp. 297-313.

⁵ Julia Viebach, "Transitional archives: towards a conceptualisation of archives in transitional justice.", *The International Journal of Human Rights*, núm. 25, 16 de marzo de 2021, pp. 403-439.

⁶ Oriana Bernasconi, *op. cit.*, pp. 285-300.

⁷ Vikki Bell, "Documenting Dictatorship: Writing and Resistance in Chile's Vicaría de la Solidaridad", *Theory, Culture & Society*, núm. 38, 2021, pp. 53-78.

el interés de realizar una historización más profunda sobre la aparición de este tipo de acervos, consideramos necesario reconstruir los marcos de comprensión desde los cuales eran producidos. En el caso de la Vicaría de la Solidaridad, recuperar estos marcos de comprensión permitirá percatarnos de que, a un lado de la resistencia a la represión, existió una comprensión ético-política del mundo que legitimó y dio sentido a un abanico de prácticas asistenciales, incluidas las de registro y la subsecuente formación de un archivo. También se podrán entender de mejor manera las razones, motivos e idearios que llevaron a esta institución a emprender una práctica documental de este tipo en medio de una dictadura. Como menciona Michel de Certeau,⁸ tanto en la escritura de la historia como en la formación de los archivos, el investigador tiene que detenerse y reflexionar sobre el grupo que forma estos documentos y sus intereses. Sólo de esta manera se logrará historizar a los archivos como espacios situados en el medio de un campo de intereses, objetivos y expectativas.⁹

Para sustentar este argumento, a través del caso del archivo de la Vicaría de la Solidaridad, este artículo se divide en dos apartados. Por un lado, se expone el proceso de formación de este archivo desde su origen y se da cuenta de que la institución no tenía el proyecto de formar un archivo de derechos humanos, al contrario, los registros y documentos desde sus inicios pertenecían al trabajo elaborado por los departamentos Penal y Legal-Laboral de la Vicaría, formados para ayudar a la sociedad en dos de las problemáticas más urgentes durante la dictadura: los cesantes y los “detenidos-desaparecidos”. Por otro lado, reconstruir el marco de comprensión de la Vicaría de la Solidaridad, cuya actuación y lectura de la realidad se inscribió en una ética-política en la que prevalecía la responsabilidad y la solidaridad frente al sufrimiento del Otro.¹⁰ Esta ética-polí-

tica —encarnada en la narrativa bíblica de la Parábola del Buen Samaritano— no sólo exigía el imperativo de concientizar el sufrimiento del Otro, sino también montar estrategias prácticas para atacar ese sufrimiento y sus causas sociales. Consideramos que estos marcos de comprensión, en los que se revelan intereses, objetivos y expectativas, nutren y permiten la historización de estos archivos de la resistencia.

Inicio del archivo

El archivo de la Vicaría de la Solidaridad, hoy conocido como Funvisol, es uno de los acervos más importantes de América Latina en lo que respecta a la documentación sobre graves violaciones a los derechos humanos. Inició su proceso de formación en 1973 con el Comité de Cooperación para la Paz en Chile (COPACHI), proyecto ecuménico entre las Iglesias del país para afrontar la urgencia humanitaria y que se erigió como un importante baluarte material para construir narrativas alternas a las versiones masificadas por la dictadura pinochetista sobre la violencia y los detenidos-desaparecidos. Pocas semanas después del golpe de Estado, esta institución comenzó a brindar ayuda a las personas y grupos más afectados por la violencia y por el desempleo. Sin embargo, por mandato de Pinochet, COPACHI cerró sus puertas en diciembre de 1975. A pesar de lo anterior, Raúl Silva Henríquez, uno de sus principales organizadores, decidió instaurar un nuevo proyecto de asistencia. Fue de esta manera que, en enero de 1976, se creó la Vicaría de la Solidaridad.

Una vez que la dictadura fue derrotada en las urnas en 1988, los archivos de la Vicaría se convirtieron en recursos documentales de gran valía para los objetivos de esclarecimiento, justicia y transición democrática. En 2017, el archivo de la Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad (Funvisol) fue declarado monumento nacional, con lo que se evidenció su valor como lugar de memoria y su utilidad para el conocimiento del pasado represivo en Chile.

Sin embargo, originalmente el archivo no se pensó como enfocado a la documentación y el registro de graves violaciones a los derechos humanos, sino que fue una consecuencia material indirecta de las labores de auxilio implementadas por COPACHI y, posteriormente,

⁸ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 67-120.

⁹ Cuando nos referimos a expectativas seguimos los trabajos de Kosselleck, quien demuestra que los conceptos y los discursos de un grupo expresan un horizonte de experiencia y un horizonte expectativa. Por ello, no hay que descuidar las narraciones y los conceptos bajo los cuales se piensan los grupos o instituciones. Reinhart Kosselleck, *Futuro pasado*, Buenos Aires, Paidós, 1993, pp. 333-358.

¹⁰ Con el “Otro” hago referencia a la filosofía de Emmanuel Lévinas y la imposibilidad de conceptualizar al prójimo. Al contrario, la relación con ese “Otro” es a través de la responsabilidad no de un saber que lo reduzca a la mismidad del “Yo”. Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito*, España, Salamanca Editores, 2007, pp. 57-127.

la Vicaría, hacia los afectados por la violencia: familiares de detenidos/desaparecidos, cesantes, pobres, además de sectores de la sociedad que vivían circunstancias como la desnutrición. Esta huella documental se generó principalmente en los departamentos Penal y Laboral que operaban en todas las sedes de la institución repartidas en el territorio nacional. Su existencia se debió a que atendían dos de las problemáticas más recurrentes durante la dictadura: los detenidos-desaparecidos y la cesantía o desempleo.

Departamentos Penal y Legal-Laboral

El Departamento Penal se encargaba de brindar asesoría a personas arrestadas durante el estado de sitio sin que se presentaran las debidas acusaciones en su contra, a quienes habían sido procesadas y que posteriormente tenían que atravesar por un consejo de guerra, a personas desaparecidas que habían sido detenidas por integrantes de las fuerzas armadas, a las condenadas mediante sentencias emitidas en consejos de guerra y a familiares de personas ejecutadas por las fuerzas del orden, entre otras. El trabajo consistía en elaborar denuncias, demandas, querellas y trámites relacionados.¹¹

La estructura de este departamento operaba mediante dos grupos. En primer lugar, uno integrado por 18 personas ubicadas en las oficinas centrales en Santiago: tres abogados, siete estudiantes avanzados de Derecho, cinco de asistencia social, dos secretarías y un auxiliar administrativo. Este equipo realizaba las labores generales de coordinación, estudios y análisis legales, recepción de público, atención de arrestados, desaparecidos, condenados, familiares de personas fallecidas y consejos legales.¹² En segundo lugar, un grupo de 19 abogados, que trabajaban en sus propias oficinas en diferentes partes de la capital, encargados de brindar defensa judicial a todos aquellos que atravesaran o estuvieran a punto de ser sometidos a consejo de guerra. Cada uno, en promedio, recibía cerca de veinte casos al día. Llevaban a cabo una labor constante de acompañamiento de familiares; otras veces, cuando la situación lo permitía,

realizaban visitas a los prisioneros con el objetivo de *documentar* e ir armando el caso, al igual que velar por la integridad del afectado. Sin embargo, su principal función era la construcción de la defensa ante los consejos de guerra.¹³

En este trabajo asistencial, de acompañamiento penal y legal a los afectados, COPACHI conformó grandes cúmulos documentales. Probablemente, los documentos más significativos que diariamente se reunían eran los *habeas corpus* o documentos de amparo. Estos recursos fueron considerados por la institución ecuménica como la mejor fuente de información sobre el paradero y el estatus de los detenidos, pues, como el nombre lo expresa, era una forma de exigirle a la autoridad que mostrara el cuerpo del detenido y brindara información sobre su situación legal. Pero no solamente tenía una naturaleza jurídica, sino que también buscaba poner en praxis una labor ética. Según las propias palabras de los integrantes de COPACHI, el recurso de amparo era una forma de hacerle saber a los afectados que no estaban en soledad, que había personas que se preocupaban por su situación y que estaban dispuestos a acompañarlos.¹⁴

El recurso de amparo se componía de una recolección de testimonios en los que familiares o terceros testigos narraban lo sucedido. A lo largo de esta narración se exponía quién era la persona detenida, sentenciada o desaparecida; a qué se dedicaba; sus inclinaciones políticas; el lugar donde se le detuvo o el último sitio donde fue vista; bajo qué cargos se le acusaba; las características o puestos que tenían quienes habían realizado la detención, etcétera. Así, pues, en los documentos de amparo se congregaba información relevante para entrever la imagen del allanamiento o la desaparición, prácticas represivas que, como dijimos, la junta se empeñaba en hacerlas funcionar dentro de los márgenes de la clandestinidad.¹⁵

Según la propia descripción de COPACHI, además de estos amparos, el Departamento Penal también realizaba otras actividades que dejaban una considerable impronta documental, como recursos y reclamaciones judiciales en casos de desaparición, torturas y otras

¹¹ Archivo Funvisol, "El Comité de Cooperación para la Paz en Chile; una tarea que debe continuar", Chile, 1975, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ib.*, p. 10.

¹⁵ *Idem*.

irregularidades comprobadas, defensa legal del procesado ante consejo de guerra, estudio de sentencias y peticiones de revisiones de procesos sobre la base de irregularidades y errores jurídicos cometidos y peticiones de amnistía e indultos.¹⁶

Por su parte, el Departamento Legal-Laboral centró sus trabajos en la defensa de los cesantes. Antes del 11 de septiembre de 1973 ningún trabajador podía ser despedido de su trabajo sin alguna razón justificada. Sin embargo, después de que entró en vigor la junta militar, mediante decretos se hizo posible aumentar las razones por las cuales se podía ser separado del empleo, ya fuese en el ámbito público o privado. De la misma manera, se reestructuró la composición de los tribunales de trabajo, instancias donde uno podía acudir e interponer una denuncia en caso de despido injustificado.¹⁷

En lo que respecta al sector público, los trabajadores quedaron sujetos a una legislación que permitía que fueran separados de sus cargos por simple voluntad de las autoridades. Dentro de estos espacios laborales se llevó a cabo una purga de todos aquellos puestos que eran afines al proyecto allendista de Unidad Popular, al igual que aquellos que no estaban de acuerdo con las formas de la dictadura. Después del golpe de Estado, entre empleos privados y del sector público, cerca de trescientos mil trabajadores fueron despedidos.¹⁸

El Departamento Legal-Laboral estaba compuesto de cuatro abogados permanentes, dos asistentes sociales, una secretaria y un auxiliar administrativo, quienes llevaban a cabo acciones específicas como recepción del público y orientación general, presentación de demandas y defensas ante los tribunales especiales de trabajo de los empleados de empresas privadas que habían sido injustamente despedidos, asesoría en la elaboración de trámites legales para que pudieran exigir ciertos derechos que por ley les correspondían y realización de estudios y presentaciones para idear mejores estrategias para salvaguardar los derechos ganados.¹⁹

Al igual que en el Departamento Penal, cada uno de los recursos legales llevados a cabo por el Departamento Legal-Laboral significaron un importante cúmulo

documental; sin buscarlo, se formó un archivo jurídico que servía al seguimiento de los diversos procesos en curso. Estos dos departamentos fueron los que más trabajo llevaron a cabo puesto que respondían a varias de las problemáticas más abundantes durante los primeros dos años de la dictadura: las detenciones, las desapariciones, la tortura y la cesantía. COPACHI, posteriormente Vicaría de la Solidaridad, funcionaba en catorce ciudades, donde las operaciones no eran idénticas ya que los problemas, la organización y los recursos no eran los mismos; no obstante, en todas las sedes operaban ambos departamentos.

Había otros departamentos que realizaban actividades asistenciales dentro del Comité, pero que no existían de forma generalizada en todas las ciudades, entre ellos, Departamento Universitario, Departamento de Asistencia Material y Salud, Departamento de Reubicación de Personas en el Extranjero, Departamento Comisión de Solidaridad y Desarrollo, Departamento Campesino, instancias que también llevaban a cabo labores legales y de acompañamiento que dejaron importantes registros que dan cuenta de problemas dignos de considerar, por ejemplo, sobre el estudiantado y las violencias que vivían, la situación del campesinado, la hambruna y la enfermedad derivada de la cesantía, las dificultades económicas y la cuestión del exilio.²⁰

De esta manera se fue conformando un importante acervo documental jurídico, testimonio inherente del trabajo solidario y de ayuda al prójimo. Si se resguardaron estos registros fue debido a que los abogados de COPACHI, y luego de la Vicaría, consideraron que representaban una evidencia futura de graves violaciones a los derechos humanos, además de que eran documentos que servían a defensas legales que se mantenían en curso.²¹ Se decidió resguardar los *habeas corpus* y la documentación jurídica como evidencia tanto de la represión como de las prácticas legales que se llevaban a cabo para su defensa. Se consolidó un acervo que, durante los años de operación de la Vicaría, se mantenía en una ambivalencia, pues era archivo jurídico al mismo tiempo que de derechos humanos.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ Sebastián Moreno y Claudia Barril, *Habeas Corpus*, video, Chile, Corporación Chilena del Documental, 2014.

En cuanto a la filosofía y la ética-política detrás de todo este registro, hay una postura histórica de la institución frente a la realidad imperante y sus problemáticas, al igual que un posicionamiento ante al dolor y el sufrimiento del Otro.

El Buen Samaritano y el servicio a la humanidad

Las reflexiones teológicas que orientaron el posicionamiento de COPACHI y de la Vicaría a lo largo de sus trece años de labor no están expresadas en un solo documento en el que queden totalmente asentadas y expuestas, sino que se tienen que buscar de una manera fragmentaria, pues están dispersas en pastorales, cartas, cuadernillos de reflexión, boletines, cuadernos de trabajo e incluso en entrevistas. En todas estas producciones discursivas disgregadas entre distintos medios comunicativos se asienta un posicionamiento ante la historia, ante su presente, su futuro, ante la violencia y, sobre todo, ante el Otro.

Uno de los argumentos frecuentemente recuperados por los integrantes de COPACHI y la Vicaría, que encarna su posicionamiento ético-político, es el esgrimido en la Parábola del Buen Samaritano. Un ejemplo es el *Cuaderno de reflexión número 8. Haz tú lo mismo*,²² publicado por la institución y dirigido a diferentes sectores, como los propios integrantes de la Iglesia católica y los laicos cristianos. Es un texto cuyo propósito, según sus propias palabras, es construir el Reino de Dios y Su Justicia. Desde la propia selección y el uso de los verbos se atisba una postura teológica que identifica su labor aquí en la tierra y no de una manera abstracta. Tarea que es una construcción permanente dentro del mundo histórico.

La Parábola del Buen Samaritano se presenta en el *Evangelio de San Lucas*, donde Jesús da respuesta a la pregunta ¿quién es el prójimo? Narra la historia de un samaritano que se encuentra a un hombre herido en el camino y que se preocupó por él hasta las últimas consecuencias:²³

²² Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8. Haz tú lo mismo*, Chile, 1978, p. 28.

²³ Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8...*, op. cit., pp. 7-17. Archivo Funvisol, *Cuaderno de trabajo. Solidaridad, un modo de vida, una pastoral para la Iglesia*, Chile, 1977, p. 10.

—Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó, y cayó en manos de unos ladrones. Le quitaron la ropa, lo golpearon y se fueron, dejándolo medio muerto. 31 Resulta que viajaba por el mismo camino un sacerdote quien, al verlo, se desvió y siguió de largo. 32 Así también llegó a aquel lugar un levita y, al verlo, se desvió y siguió de largo. 33 Pero un samaritano que iba de viaje llegó a donde estaba el hombre y, viéndolo, se compadeció de él. 34 Se acercó, le curó las heridas con vino y aceite, y se las vendó. Luego lo montó sobre su propia cabalgadura, lo llevó a un alojamiento y lo cuidó. 35 Al día siguiente, sacó dos monedas de plata y se las dio al dueño del alojamiento. “Cuídemelo —le dijo—, y lo que gaste usted de más, se lo pagaré cuando yo vuelva”. 36 ¿Cuál de estos tres piensas que demostró ser el prójimo del que cayó en manos de los ladrones? —El que se compadeció de él —contestó el experto en la ley.

—Anda entonces y haz tú lo mismo —concluyó Jesús.²⁴

La Parábola del Buen Samaritano, según las propias explicaciones que brinda la Vicaría de la Solidaridad, es el rostro del propio Jesús, una narración en donde expone al mundo lo que se debe hacer si se le quiere seguir a él y a la tarea *práctica* que es el evangelio. En primer lugar, es una ética perceptiva: ahí donde todos los demás hicieron oídos sordos y ojos ciegos del dolor y sufrimiento del viajero, el samaritano adoptó una postura en la que tuvo el coraje de *ver* y *escuchar* el sufrimiento del Otro. Sin embargo, no es una sensibilidad que se limita a visualizar el rostro sufriente del prójimo, sino a responsabilizarse. El dolor del rostro es un *llamado a la responsabilidad* de quien lo observa y el buen samaritano responde a esa responsabilidad con un ¡sí!

Esta responsabilidad en la que se responde por el dolor del Otro activa toda una serie de prácticas para no dejarlo solo en su dolor y sufrimiento. Tal y como lo vemos con el samaritano, el proceso de auxilio no quedó en la mirada, sino que él avanzó, se le acercó, le curó sus heridas, lo montó a su propia cabalgadura y lo llevó a un alojamiento en donde pudiera sanar. Su acto puso en marcha un abanico de prácticas éticas en las que primó el acompañamiento y la solidaridad hacia

²⁴ Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8...*, op. cit., pp. 7-17.

la alteridad.²⁵ Sin embargo, esta actitud no fue paternalismo pasivo, sino un acompañamiento en donde se estuvo a un lado del hombre que sufría, para después curarlo y dejar que continuara su camino.²⁶

Así, pues, la Parábola del Buen Samaritano era la brújula de comprensión que orientaba la labor evangélica de COPACHI y la Vicaría y, por ende, de su repertorio de prácticas solidarias. Incluso, en el mismo *Cuaderno de reflexión número 8*, los redactores asientan que la parábola retrata a la Iglesia “pobre, misionera, desligada del poder y comprometida en la liberación integral de los hombres que soñaron los Obispos en el encuentro de Medellín”.²⁷

La reflexión no se detiene ahí. Para la Vicaría, el gesto del Buen Samaritano es un manantial de enseñanzas para la Iglesia y la humanidad. Si miramos atentamente a la recuperación que hace la institución de esta narración veremos la similitud con las prácticas de urgencia que llevaron a cabo a lo largo de la dictadura. El siguiente aprendizaje que recuperan de la Parábola es el de la asistencia desinteresada. El Buen Samaritano es un ser que viene a servir y no a ser servido. Por detrás de su amabilidad y de su auxilio al desprotegido no hay un interés de fama, de dividendos, de gloria o reconocimiento. En ese sentido, la narración es valiosa para una Iglesia que consideraba que su labor era servir a la humanidad y al mundo. Su misión no estaba en el cielo, sino que era histórica y, por tanto, mundana. Como el Buen Samaritano, la Vicaría consideraba que su “servicio debía ser gratuito, sencillo y humilde”.²⁸

En el cuaderno de reflexión se explica que este Buen Samaritano fue práctico, pues ideó estrategias que ayudaron al herido en medio de la urgencia; su

auxilio fue realista y concreto. Este buen hombre, según la Vicaría, actuó incluso cuando la situación era peligrosa. Ayudar a quien sufría en medio del desierto era un gran riesgo, pero aun así el samaritano decidió bajarse de su caballo y extenderle la mano a aquel rostro sufriente.²⁹

“Que fácil es pasar de largo y no querer ver el sufrimiento y los problemas de todos aquellos que sufren, que fácil es encontrar buenas razones para desentenderse del sufrimiento.” Ante este egoísmo, la Vicaría comenta que la Iglesia “no puede cerrar los ojos ante el sufrimiento de un desaparecido, ante el hambre de una familia que sufre los cambios económicos, ante el dolor de un detenido”. La Iglesia, según sus palabras, debe crear caminos innovadores, prácticos y realistas que eviten la comodidad y que atiendan a estas urgencias.³⁰

Es debido a esta actitud que se ilustra en la Parábola del Buen Samaritano que la Vicaría concibió a su Pastoral Solidaridad como un testimonio práctico. Es decir, la preocupación por los débiles y por los más desprotegidos debe *ser testimoniada con acciones*. Testimoniar su relación con la alteridad dolida y sufriente es su manera de rendir tributo al Buen Samaritano, narración que ilustra el propio rostro de Jesús. De la misma manera, el testimonio era una forma coherente de acción que daba legitimidad a su proyecto de promoción y defensa de los derechos humanos. Según palabras del cardenal Raúl Silva Henríquez, es más fácil que las personas aprendan el valor de la defensa de los derechos humanos si esta se profesa mediante el *testimonio de la acción*.³¹ Entonces, la misión de la Iglesia y el desdoblamiento de su fe sólo puede pensarse como auténtica en tanto que activa la práctica del amor, de la solidaridad y de la justicia.

Como comentan los integrantes de la Vicaría en su *Boletín Solidaridad*, número 1, Cristo no dio su mensaje en abstracto, sino en problemáticas materiales e históricas concretas. Para la institución ser fiel a Cristo es saber leer la historia, identificar sus problemáticas más

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁶ La Vicaría de la Solidaridad siempre mencionó que el paternalismo pasivo le parecía humillante. Consideraban que la práctica de solidaridad no tenía que consistir en cobijar eternamente a los afectados, sino solidarizarse con ellos en el momento de urgencia y otorgarles las bases materiales, organizativas y prácticas para que ellos también se convirtieran en actores que brindaran auxilio a otras personas. Es decir, a los afectados siempre los impulsó y ayudó a organizarse y a construir proyectos propios en respuesta a la situación de urgencia.

²⁷ La Segunda Conferencia del Episcopado Latinoamericano, en Medellín, fue un evento que impactó la agenda de las iglesias latinoamericanas y reforzó su perspectiva y su trabajo enfocado en la liberación y la justicia. En este sentido, también es de importancia el impacto del Concilio Vaticano II.

²⁸ Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8...*, op. cit., p. 18.

²⁹ *Ibidem*, pp. 11 y 12.

³⁰ Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8...*, op. cit., pp. 11 y 12. Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 1. Abrir la huella del Buen Samaritano*, Chile, 1976, p. 12.

³¹ Archivo Funvisol, Raúl Silva Henríquez, “Palabras del Señor Cardenal en el acto de inauguración del segundo encuentro en el año de los derechos humanos”, en *Todo hombre tiene derecho a ser persona*, Chile, 1978, p. 199.

acuciantes e implementar rutas prácticas para alterar el presente-futuro. Para ellos, la Ciudad de Dios era una construcción que se debía llevar aquí en la tierra, tenía que ser la Ciudad de los Hombres.³²

Otra característica reflexiva importante para entender las prácticas de atención y de solidaridad que emprendieron COPACHI y la Vicaría es “la obediencia a la verdad y a la historia”, otras de las muchas características del Buen Samaritano y, por ende, de la Iglesia misma. Ambos tipos de obediencia implican una actitud de observación y de análisis en la calamidad del tiempo presente. Es en la historia donde se expresan conflictos, luchas y abusos. Muchas de las veces estos perjurios son visibles, pero otras tantas son invisibles, por lo que la Iglesia debe ser una lectora atenta de los tiempos que transcurren. Identificar esas luchas y conflictos, no callar y salir a buscar la verdad. Según sus propias palabras, no creer en las versiones que se ofrecen inmediatamente, sino buscar la verdad de la historia y las raíces profundas de los problemas históricos.³³ El Buen Samaritano debe estar atento al ritmo de los tiempos y a los hechos que se desdoblán frente a su mirada, no solamente para comprenderlos, sino para actuar e interrumpirlos. Su práctica es concreta e histórica, pero también busca interrumpir esa historia y abrir otros caminos para la construcción de otros presentes-futuros.³⁴

El Simposio Todo hombre tiene derecho a ser persona, efectuado en Santiago de Chile en 1978, tuvo entre sus motivaciones conmemorar el surgimiento de la Carta de los Derechos Humanos. En dicho encuentro confluyeron personajes religiosos de América Latina preocupados por las graves violaciones a los derechos humanos, al igual que encargados de instituciones y organismos internacionales, como Amnistía Internacional. En su discurso, el cardenal Raúl Silva Henríquez explicó cómo la defensa de los derechos humanos es coherente y obligatoria para todo aquel que profesa fidelidad al evangelio, es decir, a la Palabra de Jesús.

Según la narración bíblica, Dios hace al ser humano a su imagen y semejanza. De este pasaje, el cardenal extrae que la *Biblia* no es la imagen que el Hombre tiene

de Dios, sino la visión que Dios tiene del Hombre; la *Biblia* no es la teología del Hombre, sino la antropología de Dios. Es decir, Dios está en los rostros del Otro. Por ende, servir a Dios debe ser servir al Otro. Se le rinde tributo a la imagen de Uno en tanto que se le rinde tributo a la imagen del Otro. Para el Cardenal, el rostro de Jesús se hace transparente específicamente en aquellos rostros humanos que se ven afectados por las lágrimas y el dolor.

Por dicha razón, continúa Silva Henríquez, promover y defender los derechos humanos no es algo inconexo con el Evangelio, sino una fidelidad al mismo. La fe bíblica es un eterno compromiso con la humanidad y con su bienestar. También recupera las palabras del papa Pablo VI: “toda la riqueza doctrinal de la Iglesia se orienta en una sola dirección: servir al hombre; al hombre en todas sus condiciones, en todas sus debilidades y en todas sus necesidades”.³⁵ De ahí que la defensa de los derechos humanos sea una exigencia evangélica que los integrantes de COPACHI y la Vicaría adoptaron como misión en este papel de una Iglesia histórica al servicio de la humanidad, especialmente de las personas más débiles y desamparadas.

COPACHI y la Vicaría montaron soluciones prácticas ante la urgencia humanitaria que se vivía durante la dictadura a partir de la orientación recuperada en su lectura evangélica. En este sentido, la recuperación que realizan de la Parábola del Buen Samaritano deja ver no sólo cómo comprenden la realidad, sino también una comprensión sobre el dolor del Otro y la responsabilidad que se tiene frente a éste. Estas formas de comprender al mundo permiten ayudarnos a nutrir de sentido histórico aquello que nombramos como “resistencia” o “derechos humanos”. Es decir, que los actores en cuestión no resisten o defienden derechos en abstracto. Estos actores, al igual que sus estrategias de registro, se ven atravesados por narrativas y sensibilidades a partir de las cuales leen su presente, al igual que la recuperación de éstas para legitimar sus acciones políticas. Es de vital importancia recuperar estas formas de comprensión para entender de mejor manera los motivantes, intereses y objetivos de aquellos grupos e instituciones que registran el terror.

³² Archivo Funvisol, “Compartir el dolor”, en *Boletín Solidaridad número 1*, Chile, 1976, p. 17.

³³ Archivo Funvisol, *Cuaderno de reflexión número 8: Haz tú lo mismo*, op. cit., pp. 41 y 42.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Archivo Funvisol, Raúl Silva Henríquez, op. cit., p. 197.

Conclusiones

Como mencionan Jones y Oliveira,³⁶ los documentos y los registros que dan cuenta de los abusos cometidos contra la sociedad son piezas archivísticas fundamentales para futuros procesos de esclarecimiento, justicia y memoria, además de invaluable materialidades que sirven a los procesos transicionales, como también lo ha demostrado el trabajo de Julia Viebach.³⁷ De igual manera, este tipo de documentos y archivos han sido investigados por la oportunidad que ofrecen para construir otro tipo de narrativas, en las que se construyen otros pasados, presentes y futuros posibles. Se trata de una labor importante, sobre todo a partir de que los regímenes represivos y dictaduras a lo largo de sus mandatos llevan a cabo ejercicios sistemáticos de negación, de propaganda y de desinformación que dificultan conocer la realidad de la violencia.

Historizar la aparición de estos archivos obliga a que se mire en sus procesos formativos y en los grupos e instituciones que toman en sus manos la iniciativa de elaborar registros que posteriormente pasarán a formar archivos de derechos humanos, lo que significa buscar sus diversas condiciones de posibilidad. Una de estas condiciones es descubrir los modos de comprensión del grupo, institución o colectivo, ya que en ellos se expresa el ideario político y ético que encarnan. Es decir, desenterrar los objetivos, los intereses e ideas y construir las relaciones para dimensionar cómo estos

elementos se vinculan con el gesto de registrar y formar archivos.

Como muestra la bibliografía crítica sobre los archivos, no hay ninguno que carezca de intencionalidades y de intereses políticos. Archivar y registrar son prácticas transversalmente atravesadas por estrategias propias de un grupo, institución o colectivo. De igual manera, dentro de la teoría archivística, recuperar estos marcos de comprensión que subyacen al acto de registrar forma parte de la reconstrucción del “orden representacional de archivo”, cuyo proceso abarca la producción, la selección, la categorización, la catalogación y la difusión del mismo. Lo anterior no ilustra en su totalidad el orden representacional, sin embargo, nutre a la reconstrucción de éste.

Recuperar estos marcos de comprensión, que posibilitan al acto del registro y de la producción de archivo, es una forma de rescatar pasados soterrados. La exigencia de registrar y de archivar no está vaciada de imaginarios y de expectativas. La recuperación de estos marcos representacionales es una forma de hacerles justicia también a esas otras formas de comprender al mundo, al presente y al Otro. Hacer emerger de nuevo estas formas de interpretar al mundo no sólo ayuda a historizar la creación de este tipo de archivos, sino que es también la oportunidad de salvar de las borraduras del tiempo a otros imaginarios éticos-políticos y abrirles la posibilidad de discutir con nuestros propios imaginarios políticos. ▽

³⁶ B. Jones e I. Oliveira, “Truth Commission Archives as ‘New Democratic Spaces’”, *Journal of Human Rights Practice*, vol. 8, núm. 1, 26 de febrero de 2016, pp. 6-24.

³⁷ Julia Viebach, *op. cit.*, p. 202.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Funvisol, “El Comité de Cooperación para la Paz en Chile; una tarea que debe continuar”, Chile, 1975.
- _____, *Cuaderno de reflexión número 1. Abrir la huella del buen samaritano*, Chile, 1976.
- _____, *Boletín Solidaridad, número 1*, Chile, 1976.
- _____, *Cuaderno de trabajo: solidaridad, un modo de vida, una pastoral para la Iglesia*, Chile, 1977.
- _____, *Cuaderno de reflexión número 8. Haz tú lo mismo*, Chile, 1978.
- _____, Raúl Silva Henríquez, “Palabras del Señor Cardenal en el acto de inauguración del segundo encuentro en el año de los derechos humanos”, en *Todo hombre tiene derecho a ser persona*, Chile, 1978.
- SEBASTIÁN Moreno y Claudia Barril, *Habeas Corpus*, video, Chile, Corporación Chilena del Documental, 2014.
- ACCATINO, Daniela y Cath Collins, “Truth, evidence, truth: The deployment of testimony, archives, and technical data in domestic human rights trials.”, *Journal of Human Rights Practice*, núm. 8, 2016, pp. 81-100.
- CASWELL, Michelle, *Urgent archives: enacting liberatory memory work*, Nueva York, Routledge, 2021.
- BELL, Vikki, “Documenting Dictatorship: Writing and Resistance in Chile’s Vicaría de la Solidaridad”, *Theory, Culture & Society*, núm. 38, 2021.
- BERNASCONI, Oriana, *Documentar la atrocidad: resistir al terrorismo de Estado*, Chile, Alberto Hurtado Ediciones, 2019.
- DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- JONES, B. e I. Oliveira, “Truth Commission Archives as ‘New Democratic Spaces’”, *Journal of Human Rights Practice*, vol. 8, núm. 1, 26 de febrero de 2016.
- KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, España, Salamanca Editores, 2007.
- VICENTE OVALLE, Camilo, “Archivo y las huellas del presente”, en *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*, México, UNAM, 2020.
- VIEBACH, Julia, “Transitional archives: towards a conceptualisation of archives in transitional justice”, *The International Journal of Human Rights*, vol. 25, núm. 3, 16 de marzo de 2021.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS FERNANDO CONTRERAS GALLEGOS • Licenciado en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Maestro en Historia por la Universidad Iberoamericana. Coorganizador del Primer Foro Latinoamericano Registrar el Terror, el cual conjuntó diferentes colectivos latinoamericanos para intercambiar experiencias sobre formas y estrategias de documentar la violencia. Sus líneas de investigación son teoría de la historia y los usos de los archivos en procesos políticos de esclarecimiento, justicia y memoria.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Self-archiving.
Practices of women artists* ■ **Hacer autoarchiva.
Prácticas de mujeres
artistas**

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 2 DE MARZO DE 2023

GRACIELA ORDÓÑEZ ALCALÁ / HISTORIADORA Y BIBLIOTECÓLOGA ■
gracielaordalc@gmail.com ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

mujeres artistas ■
mujeres archivistas ■
archivos feministas ■
archivística feminista ■
archivos de arte ■

En 2021, mujeres relacionadas con las artes visuales, audiovisuales, danza, teatro y otras manifestaciones artísticas sin cabida en instituciones o publicaciones académicas fuimos convocadas por Marejada, *Indisciplina con perspectiva de género* a la Laboratorio Memorias y escrituras marginales para conformar una archiva y una colección de arte. En este artículo se aborda la propuesta metodológica para hacer autoarchiva expuesta en el módulo *Otras formas de hacer archivos*. Se incluyen fragmentos de los resultados presentados por algunas de las artistas y hacedoras asistentes. Se exploran dos elementos fundamentales de la descripción archivística: historia institucional/biografía y cuadro de clasificación, a partir de los cuales se plantean formas de dislocar la visión “imparcial” de la archivista, para llevarla a una práctica presente, situada, parcial, subjetiva y colectiva.

KEYWORDS

women artists ■
women archivists ■
feminist archives ■
feminist archiving ■
art archives ■

During 2021, women related to the visual and audiovisual arts, dance, theater and any artistic manifestation that had no place in academic institutions or publications were convened by Marejada, Indisciplina con perspectiva de género to the Memoirs and marginal writings Laboratory, with the aim of creating an archive and an art collection. This article addressed and expanded the self-archiving methodological proposal presented during the session of the Other Ways of Making Archives module, including fragments of the results presented by some of the artists and makers attendees. Two fundamental elements of the archival description are mainly addressed: institutional history/biography and file classification scheme, from these, ways of dislocating the “impartial” vision of the archivist are proposed, to take it to a present, situated, partial, subjective practice and collective.

ABSTRACT

Durante las sesiones que conformaron la *Laboratoria Memorias y escrituras marginales*,¹ las mujeres participantes nos reunimos a compartir, discutir y tejer historias personales alrededor de nuestras cuerpas documentales y nuestras memorias para, entre todas, construir maneras de hacer archivos.

Fui invitada por Marejada, indisciplina con perspectiva de género y el Centro Cultural de España en México a participar en el encuentro como parte del módulo *Otras formas de hacer archivos*. Este título detonó en mí las ganas de compartir con otras una inquietud metodológica que había abrazado desde hacía un par de años, cuando me encontré con el término “autoarchivo”, más propio del ámbito de los repositorios digitales y que hace referencia al acto de las y los autores, sobre todo de revistas y artículos académicos, de publicarse en repositorios institucionales. El término me gustó porque, de alguna manera, expresaba la agencia que lxs autorxs tenían para preservar y publicar sus trabajos en un ambiente digital. En específico sobre la práctica que conlleva el “autoarchivo” bibliotecológico, comencé a pensar en los paralelismos que existen, por ejemplo, con las colecciones caseras, las fotografías familiares, etcétera.

En el ámbito de la creación artística y de la documentación, tanto de la obra como de la vida de mujeres, la autoarchivación ha sido el recurso por antonomasia, así como en el campo editorial la autoedición ha sido la práctica más utilizada por quienes han estado al margen o no han tenido acceso a las esferas oficiales. Fanzines, panfletos, volantes, entre otros documentos “efímeros”, han sido los medios principales de difusión de las ideas para disidencias, personas racializadas, mujeres, entre otras, y es que la autoarchivación no es ajena a la creación, difusión y preservación de la memoria.

Archivos “desde abajo”, archivos comunitarios, archivos independientes, archivos punks, archivos caseros, archivos, archivxs y “autoarchivos” se han creado, preservado, valorado, organizado, atesorado y difundido gracias al cuidado que lxs productorxs (miembrxs de las mismas comunidades) han vertido en historias, memorias, afectos, traumas y demás experiencias representadas en documentos de todo tipo. Kate Eichhorn, refiriéndose a los movimientos feministas, apunta que:

[...] Las prácticas de archivación feministas comenzaron en las comunidades con el esfuerzo de activistas feministas y que muchas de las codiciadas colecciones de documentos de mujeres que existen ahora en los archivos de las universidades sólo están ahí porque las activistas de la comunidad hicieron una decisión consciente de conver-

¹En adelante me referiré a este evento sólo como la *laboratoria*.

tirse en archivistas mucho antes de que las colecciones valoradas institucionalmente reconocieran la historia de las mujeres como legítima [...].²

Asimismo, Carlo Canún, en su fanzine *Glory Holes* (2023), asienta que las historias *queer* han sido ocultadas y silenciadas por la misma comunidad *queer* como un mecanismo de defensa ante los ataques y discriminación heteronormativos, pero también por el sistema y las instituciones como formas de opresión, y de ahí la importancia vital de crear evidencias de estas historias, saberes y sentires. A través de los archivos creados por la comunidad misma, Canún se enfoca principalmente en la documentación efímera y el lenguaje *queer*.

No existe una sola práctica de autoarchivación, pero una constante es su carácter autogestivo, en el que la comunidad o la persona productora de la archiva es su propia archivista. Entonces, la autoarchivación se enmarca en lo que Donna Haraway llama “conocimiento situado”,³ pues se está archivando desde la experiencia, la cuerpo y el lugar propio; en contraposición de la supuesta objetividad, veracidad, autenticidad y autoridad que conforman la idea de los archivos institucionales.

De manera muy resumida, el conocimiento situado es una crítica a la masculinidad abstracta, a la cual se le atribuye el “conocimiento verdadero”, en tanto que no tiene ninguna marca corporal, proviene de un lugar elevado, un lugar “objetivo”, un no-lugar, desde donde puede observar a todos sus objetos de estudio sin estar “manchado” por la parcialidad. En esta postura, los otros, los que no pueden separarse de sus marcas corpóreas: mujeres, personas racializadas, disidentes sexogenéricas, etcétera, sólo les es posible acceder al conocimiento de forma subjetiva, parcial, desde la experiencia de su existencia, que atraviesa su cuerpo. Este conocimiento, por lo tanto, no es universal y “carece de verdad”. Haraway, junto con otras filósofas, hace una crítica a esta masculinidad abstracta y propone el conocimiento situado:

² Kate Eichhron, “D.I.Y. Collectors, Archiving Scholars, and Activist Librarians: Legitimizing Feminist Knowledge and Cultural Production Since 1990”, *Womens’ Studies*, núm. 39, 2010, pp. 622-646.

³ Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, otoño de 1988, pp. 575-599.

*I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people’s lives. I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.*⁴

Por otra parte, resulta pertinente delimitar algunos términos empleados en este artículo, comenzando por el más obvio, *archivo*, el cual es cada vez más desbordante e inaprensible: concepto, espacio (físico y simbólico), agrupación de documentos, además de un largo etcétera. Para los fines del presente trabajo, pondremos énfasis en el archivo como técnica, como práctica, como labor que se construye y destruye constantemente, como bordado. Dado que esta propuesta se centra en la documentación y en la memoria de mujeres artistas, y que estamos perfilando una práctica archivística que es encarnada, situada y parcial, llamaremos archiva, en femenino, a estos grupos documentales.

Hacer archiva no sólo se centra en la precisión de la descripción del contenido de los documentos y su forma física, sino también en hacer explícitas las relaciones que comunican a los documentos entre sí, a su forma de acumulación, las funciones y las emociones de las que devienen, los recuerdos que emanan, los sentimientos que llevan adheridos, los olvidos autoinfligidos, los gustos y aficiones reflejados, lo increíble... Hacer archiva se centra, entonces, en la contextualización de los documentos, en relacionar productoras con archivistas, con creadoras, con lectoras, con investigadoras, con los documentos, con los contextos de acumulación y producción. Hacer archiva con la archiva propia (autoarchiva) edifica el lugar desde el que nos autoenunciamos; implica ser sujetas que archivan y no sólo objetos de estudio en los archivos.

En el área del conocimiento que llamamos archivística, la archivista no es una agente externa, imparcial, subjetiva, que analiza, organiza y describe desde arriba, desde un no-lugar, desde la incorporeidad, desde “ninguna parte”, ni como testigo modesto,⁵ sino que es parte activa (incluso cuando está trabajando con un ar-

⁴ *Idem.*

⁵ *Id.*

chivo que no ha sido producido por ella), presente, situada y creadora; es parcial, está encarnada, es cuerpo; es sujeto y objeto de la archiva en tanto que lleva a cabo procesos descriptivos de la documentación en los que su visión, su lugar, su cuerpo, le atraviesan y quedan expresados en esos registros. Siendo el trabajo de archivo altamente feminizado, principalmente los procesos “técnicos” de descripción, resulta de suma importancia hacer archiva con otras, como una labor de compartir y retroalimentar experiencias, conocimientos, afectos e inquietudes, como un ejercicio de empatía radical.⁶

A partir de las prácticas de autoarchivación de cada asistente a la laboratoria y de la noción de conocimiento situado, así como desde algunos principios básicos archivísticos, analizaré la propuesta expuesta durante las sesiones del módulo Otras formas de hacer archivo y la metodología para autoarchivar, junto con fragmentos de los resultados logrados por las participantes.

Es importante recalcar que existen muchas formas de hacer autoarchiva, esta es sólo una propuesta centrada en dos elementos de la descripción archivística cuya importancia deviene de su poder contextualizante: historia institucional/biografía y cuadro de clasificación, así como en las formas en que éstos pueden ser retorcidos, abrazados, revertidos o dinamitados.

De la historia institucional/biografía a la autobiografía

En la teoría archivística tradicional existen varios principios y procedimientos a través de los cuales se busca proteger y evidenciar las relaciones entre productores y sus documentos, así como de los documentos entre sí; uno de ellos es el principio de procedencia, con el que se intenta mantener juntos los documentos de una persona o colectiva productora (tanto física como intelectualmente, así como en sistemas descriptivos). Este principio es de descripción documental, pero también es un método archivístico que relaciona el contenido y el contexto de los documentos, una representación de la red de creación, selección y distribución de éstos.

⁶ Michelle Caswell y Marika Cifor, “From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives”, *Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists*, núm. 81, primavera de 2016, pp. 23-43.

Dentro de los sistemas descriptivos, podemos ver al “principio de procedencia” en el elemento denominado “historia institucional/reseña biografiográfica”⁷ (el primero para archivos de organizaciones o colectivos y el segundo para archivos personales) y en el cuadro de clasificación.

Estándares y normas de descripción archivística, como la Norma Internacional General de Descripción Archivística (Consejo Internacional de Archivos 2000) y Describing Archives. A Content Standard (Society of American Archivists) reconocen al elemento de historia institucional/reseña biográfica como de capital importancia para relacionar a lxs productoras con su documentación, así como con su contexto de creación. Por lo general, estas historias institucionales y biografías las protagonizan sujetxs que vivieron en otro tiempo, se redactan en pasado, desde la supuesta lejanía temporal, pero también física (guantes y batas que nos cubren al acercarnos a los vestigios de esas historias) y emocional. Por su parte, en el centro de la práctica autoarchivística desarrollada para la documentación de las artistas y hacedoras que participaron en la laboratoria está archivar la historia, pero también la producción y la memoria misma mientras nos ocurre. Frente a este escenario fue que se abrió la invitación a las asistentes a revertir o reimaginar los supuestos, principios y normas archivísticas para llevarlos a una práctica personal y colectiva en la que nosotras somos sujetas de la archiva, pero también sus archivistas.

Desde el pensamiento situado y encarnado, reconociendo que hacer archiva y autobiografía son prácticas subjetivas, rechazando la aspiración a la “exactitud histórica”, al documento como prueba y el rol de la archivista como testigo modesto, nos permitimos abrazar lo endeble, lo permeable, lo efímero de los documentos, así como de la memoria. Durante la laboratoria, estas autobiografías se redactaron, por su puesto, en primera

⁷ “Administrative/Biographical History: The purpose of this element is to describe the required elements of a biographical or administrative history note about creators embedded in the description of materials. The administrative/biographical history provides relevant information about corporate bodies, persons, or families who are identified using the Name of Creator(s) Element and who therefore function as nominal access points. This element also describes the relationship of creators to archival materials by providing information about the context in which those materials were created.” *Describing archives. A Content Standard*, Estados Unidos, Society of American Archivists, 2020, p. 30.

persona, con saltos del presente al pasado y de ahí hasta el futuro. Buscamos delinear la forma en que nos entendemos a nosotras mismas en relación con nuestras archivas y con nuestras actividades, gustos, aficiones y funciones en la vida. Viramos de la historia institucional/biografía hacia la autobiografía/historia colectiva:

Aida Maltrana Hernández. Me enuncio investigadora y fotógrafa emergente. Mi archiva conecta con mi cuerpo que ha mirado dentro y fuera desde tiempo atrás; más allá de la academia, me reconozco en otras por quienes me he resarcido después de sentirme rota. Mente-cuerpa-afectos intersectan con mi fotografía y la escritura [...].⁸

Mitzzy del Carmen Corona. Me cuentan que cuando vinieron a vivir aquí no había nada y sólo se llegaba a pie. No había ni calles, ni mercado, ni escuela; tampoco casas. No había nada excepto nosotras, tierra, fábricas y cuatro bardas que contorneaban lo que en su día fue un ejido. Recuerdo que cuando era pequeña tampoco había pavimento, la tierra se inundaba y poníamos maderas en la puerta para poder entrar [...].⁹

Steph Barragán. Hoy día me enuncio como una mujer periférica que, desde sus límites y bordes, crea y construye. Hace algunos años reconocerme de esta manera sería impensable, pues desde la escuela me enseñaron que vivir en la periferia y, sobre todo, en un barrio era algo que no se tenía que decir en voz alta. Hoy día quiero reconocerme desde los territorios que tanto miedo le da a la institucionalidad, quiero poder construirme desde lo bravo, desde lo periférico, desde el silencio, desde lo desplazado, desde aquello donde sólo se reconocen las paredes grises.¹⁰

El ejercicio de escritura que trata del yo nos permitió darnos cuenta de que también es sobre las otras, tiene el poder de espejarnos, de reconocernos en las otras. Empodera en tanto que es un ejercicio de autodefinición, de introspección, de vernos a nosotras mismas,

de autoenunciarnos, así como de reconocernos en la documentación que coleccionamos. Los documentos, en este primer ejercicio, funcionaron como detonadores de la memoria que nos llevaron a construir nuestros relatos autobiográficos.

El cuadro de clasificación como reconocimiento de la cuerpo documental

En la laboratoria, la redacción de la autobiografía nos permitió llevar a cabo un proceso de autorreconocimiento de nosotras mismas, pero también de nuestra cuerpo documental, del conjunto de documentos que conforman nuestra archiva (así como de aquellos que están ausentes). A partir de estos relatos autobiográficos comenzamos a construir un modelo de representación de la “cuerpa documental”, un sistema de categorización, conocido como cuadro de clasificación, que consiste en agrupar la documentación en distintas clases o categorías para, de esta manera, describir las relaciones que existen entre los documentos y las actividades, procesos, eventos o emociones que los produjeron; el cuadro de clasificación es también un instrumento descriptivo y una guía que posibilita organizar y recuperar la información.

La estructura al interior de este sistema suele llevar una jerarquía en la que el grupo documental más amplio es el fondo, seguido por subfondo, sección, serie y subserie, si se requiere. Según las necesidades de cada grupo documental, en la elaboración de cuadros de clasificación para archivos personales, las secciones son utilizadas para agrupar documentos a partir de los roles, funciones o etapas de la vida de la persona productora del fondo; las series (o incluso, cuando se requieren, las subseries) agrupan documentos sobre un mismo evento o asunto, pero también pueden reunir documentación por tipología documental, esto último en casos muy específicos.

A partir del planteamiento de cómo se construyen tradicionalmente los cuadros de clasificación y en el entendido de que su función principal es la contextualización de la documentación y la organización para su mejor recuperación, nos dispusimos a imaginar formas de cumplir con estos objetivos, primordiales en nuestras archivas, pero desde otros lados. Estudiamos y

⁸ Marejada, indisciplina con perspectiva de género, “Catálogo marginales 2021”, <https://drive.google.com/drive/folders/1zeYILg0w-3KaN7fjUcJR0OL7bM4bdbBh> Consulta: 25 de noviembre, 2022.

⁹ Corona, en *ibidem*.

¹⁰ Barragán, en *ibidem*.

aprendimos del Fondo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile; de Memoria abierta, que organiza y difunde archivos de las organizaciones de derechos humanos en Argentina; Archivo de la Memoria Trans, de Argentina; Territorio Archivo, de la comunidad de Castilla-León, en España; del Arxiu Históric de Roquetes-Nou Barris, de Barcelona, y el registro oral de lxs vendedorxs del Tianguis Cultural del Chopo (en la plataforma Tryspaces), en la Ciudad de México. De sus formas de organización pudimos ver que no sólo los roles/funciones y tipologías documentales pueden ser categorías de clasificación, sino que pensamos en las experiencias que nos atravesaron y que nos llevaron a reunir esta documentación, que a veces tienen que ver con los lugares que hemos habitado, las etapas de la vida, los proyectos que nos han marcado, los procesos de salud y enfermedad.

A partir de estas reflexiones comenzamos imaginar formas que retorcieran, reconstruyeran, resignificaran, apropiaran o dinamitaran estos principios archivísticos del cómo debería elaborarse un cuadro de clasificación. Las clases fueron construidas por cada una a partir de su documentación y su autobiografía:

- **Fondo Aída Maltrana Hernández**
 - Sección cuerpo distante (1992-2012)
 - Serie Los Altos de Chiapas
 - Serie Meseta Purépecha
 - Sección cuerpo en sanación (2014-2016)
 - Serie Mujeres de tierra
 - Expediente Fotografía
 - Expediente Objetos
 - Expediente Gráfica
 - Sección cuerpo activista (2017-2020)
 - Serie Mujeres por la defensa de la vida
 - Expediente Marcha Universitaria, Ciudad de México, 2017-#SimeMatan
 - Expediente Marcha #8M, Ciudad de México, 2018-#HuelgaFeminista
 - Expediente Mujeres que luchan, Ciudad de México, 2019
 - Expediente Patchwork, la manta de sanación, Zócalo, Ciudad de México, 2020
 - Expediente Marcha #8M, Ciudad de México, 2020, #NiUnaMás

Expediente Gráfica disidente
 Sección pensar crítico desde los feminismos
 Serie Historia y arte feminista
 Serie Crítica cultural, fotografía y el giro afectivo

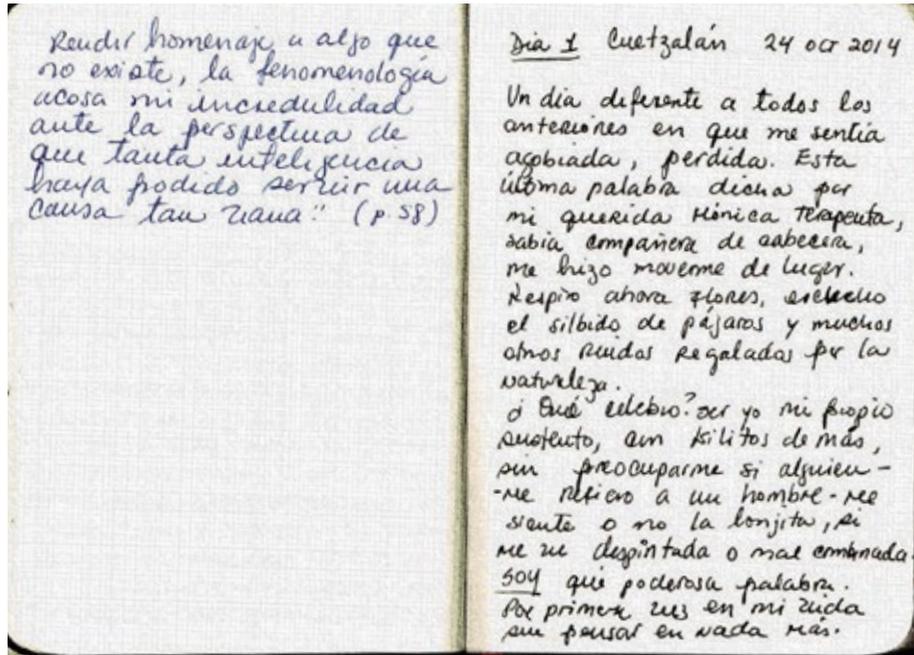
- **Fondo Mitzy del Carmen Corona**
 - Sección mujeres desde los bordes del valle
 - Serie Terracería (camino)
 - Serie Puente (fronteras)
 - Serie Azotea (horizontes)
- **Fondo Steph Barragán**
 - Sección cuerpo-paisaje (2019-2021)
 - Serie Autorretratos
 - Serie Collage
 - Sección No humanos (2020-2021)
 - Serie Perros de sol
 - Serie Fotografía análoga
 - Serie Dibujo digital

Los cuadros de clasificación creados por las artistas para organizar sus archivos no son definitivos, pueden ir creciendo y transformándose, haciéndose y deshaciéndose según las necesidades de cada una, según sus roles, actividades, afectos, olvidos, insistencias, etcétera; se trata de un “traje a la medida” que se ajusta a esta cuerpo viva que es la archiva.

Consideraciones finales

La práctica de autoarchivar antecede al término bibliotecológico, que sólo funcionó como un detonante para la propuesta que se expuso durante las sesiones de la laboratoria. Hacer autoarchiva con la archiva propia y con la de otras implica un cambio de perspectiva en la que el objeto y el sujeto de la archiva atraviesan a las archivistas; es una visión archivística situada.

En términos generales, la propuesta de las sesiones partió de elementos archivísticos teórico/prácticos. Cada quien decidió hacia dónde iría con ellos y cómo los aplicaría en sus archivos, compuestas por una diversidad de tipologías documentales, desde fanzines y bordados hasta fotografías digitales y poesía. La propuesta de autoarchiva presentada se sigue construyen-



Aída Maltrana, *Diario de viaje*, 24 de octubre 2014. Fondo Aída Maltrana Hernández, Sección Cuerpa en sanación, LMEMAAM0025, Repositorio Margeniales, <https://drive.google.com/drive/folders/1U2e8NwVc2NonHo3gwF6UzIhnS5kdcMdb>



Mitzy del Carmen Corona, *Cuarto sin paredes*, 28 de julio 2021. Fondo Mitzy del Carmen Corona, Sección Mujeres desde los bordes del valle, Serie Azotea (horizontes), LMEMCMC0003, Repositorio Margeniales, <https://drive.google.com/drive/folders/171P2wjOGsVOLvhj263uCgxb-GfswM6Cl>



Steph Barragán, *El miedo no viaja en burro*, 23 de enero 2021. Fondo Steph Barragán, Sección No humanos, Serie Dibujo digital, LMEMASB0003, Repositorio Margeniales, <https://drive.google.com/drive/folders/1U2e8NwVc2NonHo3gwF6UzIhnS5kdcMdb>

do, pues se intenta que incluya archivos vivos, desde el presente, por lo que cada artista y hacedora podrá, con el transcurso del tiempo, ir ampliando sus biografías y ajustando su cuadro de clasificación; muchas aventuras ocurren a las archivos, a veces se destruyen, a veces se pierden, a veces se deshacen, los resultados de esta laboratoria pueden ser una imagen instantánea de cómo son hoy.

Hacer autoarchiva permite que se genere conocimiento desde varios lados, diversas perspectivas, no sólo como un lugar de rememoración del pasado, sino también el sitio desde el que nos construimos, donde hacemos, dialogamos, imaginamos, compartimos.

Quiero agradecer a la colectiva Marejada, quienes amablemente me invitaron a compartir saberes e inquietudes en torno a esta propuesta. Asimismo, a las participantes de la laboratoria, a quienes admiro y aprecio mucho, especialmente a Aída, Mitzy y Steph, cuyos fragmentos de sus archivos aparecen en este artículo.

Las archivos mismas, así como los instrumentos descriptivos que construimos dentro de la laboratoria para guiarnos a través de la documentación de estas artistas pueden ser consultadas en <https://drive.google.com/drive/folders/1zeYILg0w-3KaN7fJUCJR0OL-7bM4bdbBh> 

BIBLIOGRAFÍA

- CANÚN, Carlo, *Glory Holes*, Estonia, Estonian Academy of Arts, 2023.
- CASWELL, Michelle y Marika Cifor, "From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives", *Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists*, num. 81, primavera de 2016, pp. 23-43.
- Centro Cultural de España en México, "Resultados de la Laboratorio Memorias y escrituras marginales", <https://ccemx.org/es/evento/resultados-laboratori-a/&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=mx> Consulta: 30 de noviembre, 2021.
- CIFOR, Marika, "Affecting relations: introducing affect theory to archival discourse", *Springer Science+Business Media Dordrecht*, 2015.
- CVETKOVICH, Ann, *An Archive of Feelings, trauma, sexuality and lesbian public cultures*, Estados Unidos, Duke University Press, 2008.
- *Describing archives: A Content Standard*, Estados Unidos, Society of American Archivist, 2020.
- EICHHRON, Kate, "D.I.Y. Collectors, Archiving Scholars, and Activist Librarians: Legitimizing Feminist Knowledge and Cultural Production Since 1990", *Womens 's Studies*, núm. 39, 2010, pp. 622-646.
- HARAWAY, Donna, "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, otoño, 1988, pp. 575-599.
- LATORRE, Sara, *Toda superficie es sensible*, México, Soma Publicaciones, Beibi Creyzi, 2020.
- Marejada, indisciplina con perspectiva de género, "Catálogo marginales 2021", <https://drive.google.com/drive/folders/1zeYILg0w-3KaN7fJUcJR0OL-7bM4bdbBh> Consulta: 25 de noviembre, 2022.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ISAD G: Norma Internacional General de Descripción Archivística, España, Subdirección de los Archivos Estatales, 2000.
- NARDINI, Krizia, "Volverse otro: el pensamiento encarnado y la «materia o importancia transformadora» de la teorización del (nuevo) materialismo feminista", *Artnodes*, núm. 14, 2014.
- OAKLEY, Be, *Imperfect archiving as a practice: for a love of softness*, Estados Unidos, GenderFail, 2021.
- SHEPHERD, Elizabeth y Geoffrey Yeo, *Managing records. A handbook of principles and practice*, Inglaterra, Facet, 2004.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

GRACIELA ORDÓÑEZ ALCALÁ • Guanajuato, 1988. Historiadora por la Universidad de Guanajuato y maestra en Bibliotecología y Estudios de la Información por la UNAM. Ha cursado diplomados en archivística e historia del arte. Colaboró en distintos proyectos archivísticos en la Coordinación del Archivo General de la Universidad de Guanajuato. Ha participado en el área de curaduría de datos y catalogación en repositorios digitales como M68: Ciudadanías en movimiento, Memórica y Desobediente: Archivo Digital del Museo Universitario del Chopo. Sus intereses giran alrededor de fanzines, fanzinotecas, archivos personales y archivos independientes. Actualmente colabora en el Centro de Documentación del Museo Universitario del Chopo.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Aída Guevara through her archive:
a transformation of the gaze*

■ **Aída Guevara a través
■ de su archivo: una
■ transformación de la
■ mirada**

RECIBIDO • 14 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 2 DE MARZO DE 2023

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO / BIBLIOTECÓLOGA
claudiairan@yahoo.com.mx



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Aída Guevara ■
archivos ■
perspectiva de género ■
actrices mexicanas ■

En este texto se revisa el archivo de la actriz bajacaliforniana Aída Guevara, resguardado en el CITRU/INBAL, para contribuir a la necesaria tarea de investigar, documentar y visibilizar la destacada labor de las mujeres en el teatro mexicano, en particular la de aquellas que realizaron aportes fundamentales fuera de la Ciudad de México, como lo hizo Guevara en el norte del país, con perspectiva de género y a contracorriente de la visión centralista de la cultura nacional.

ABSTRACT

KEYWORDS

Aída Guevara ■
archives ■
gender perspective ■
Mexican actresses ■

This article deals with the archive of the Baja Californian actress Aída Guevara, kept by CITRU/INBAL, in order to contribute to the necessary task of researching, documenting and visibilizing the important work of women in Mexican theater; particularly those who made fundamental contributions outside Mexico City, like Guevara did in the North of the country, with gender perspective and against the prevailing centralist vision of Mexican culture.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) resguarda en su acervo documentos pertenecientes a mujeres creadoras, intérpretes, directoras, investigadoras, entre otras, que sustentan la documentación y la investigación del quehacer escénico en México, empezando por Margarita Mendoza López, pasando por Nancy Cárdenas, hasta llegar a Aída Guevara. El CITRU ha impulsado la perspectiva de género a través de 41 años de trabajo, además de incorporar estos archivos como patrimonio artístico documental del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y, por ende, de la nación mexicana. A través de este recorrido, ahondaré en el análisis del Archivo Aída Guevara, con base en la trayectoria de una creadora y actriz teatral que desarrolló su carrera en Baja California, por lo que quedó fuera de los reflectores de la Ciudad de México, que otorgan un reconocimiento centralista del arte y excluyen la producción escénica realizada en otros estados del país.

Patrimonio artístico documental

El patrimonio cultural es el legado de nuestros ancestros, por eso debemos preservarlo y transmitirlo; nos pertenece y a la vez no, pues lo tomamos en un tránsito generacional. Produce memoria colectiva, que es parte de nuestra identidad. En la contemporaneidad, en el espacio temporal en el que vivimos, nos corresponde el resguardo de este patrimonio en sus distintas connotaciones, es decir, preservarlo tanto en su conservación física, cuando es tangible, como en sus aspectos teóricos; nuestra tarea es plasmarlo, documentarlo y difundirlo, ya sea material o inmaterial.

El CITRU conserva, organiza y difunde la memoria teatral mexicana, plasmada en documentos físicos y digitales como fotografías, programas de mano, libretos, carteles, planos, diseños escenográficos y de vestuario, entre otros. De esta manera, se les proporciona a las colecciones las mejores condiciones de resguardo y consulta, para coadyuvar en el desarrollo de las artes escénicas.

Con base en los planteamientos de González-Varas, podemos extraer ciertos atributos relevantes del patrimonio cultural: contribuye a la construcción social, incluyendo las identidades; proporciona estructura, de la cual se deriva la cohesión simbólica; permite conocer el mundo, nuestro entorno local y nacional, y es susceptible de interpretación, en lo que también interviene el enriquecimiento del espíritu. Aunque no queramos, y luchemos por conservarlo tal cual, no es estático. Ese dinamismo se lo otorga el espacio, el tiempo y el contexto histórico en el que está inmerso, por lo que también tiene implicaciones políticas, ideológicas y subjetivas. En relación con esto último, quedan implicados en el patrimonio cultural los sentimientos y las emociones de los individuos y de los pueblos.

El patrimonio artístico forma parte de la herencia cultural que se ha generado a lo largo de la historia de la humanidad y que se produce en la sociedad contemporánea, el cual se presenta de forma tangible e intangible a través de las manifestaciones artísticas: teatro, artes visuales, danza, música, literatura, cine y fotografía. Cabe señalar que de estas disciplinas emanan documentos, por lo que las fuentes documentales en sus diversos formatos participan en la creación, en la investigación, en la docencia, en el desarrollo y, por supuesto, en la documentación de las artes. Los centros nacionales de investigación del INBAL resguardan el patrimonio artístico documental de México.

Centro precursor de la perspectiva de género

El CITRU se fundó el 12 de julio de 1981. Su primera directora fue la maestra Margarita Mendoza López, quien, junto con Elisa de Santiago, conformó en ese entonces el personal. Posteriormente otra mujer fue relevó en la dirección, la doctora Socorro Merlín. Por lo tanto, este centro nació bajo una perspectiva de mujeres, quienes marcaron las bases de esta institución.

A lo largo de cuatro décadas ha adquirido diversos fondos documentales de personalidades de las artes escénicas en México, entre los que destacan los de creadoras como Esperanza Iris, María Luisa Ocampo, Nancy Cárdenas, Alegría Martínez, Pilar Crespo, Malkah Rabell, sin dejar de mencionar la colección fotográfica de Christa Cowrie.

El CITRU ha realizado y publicado investigaciones sobre mujeres creadoras en las artes escénicas, como *María Luisa Ocampo. Mujer de teatro*, de Socorro Merlín; *Nancy Cárdenas. Género y escena*, de la investigadora Angélica García; *Esperanza Iris. La trípode de hierro (escritos I)*, producto de la investigación de Sergio López y Julieta Rivas, y *Dramaturgas contemporáneas mexicanas*, de la dramaturga Silvia Peláez. Estos títulos son algunos de los que forman parte del catálogo editorial y que han tenido al género femenino como objeto de estudio.

En años recientes surgió un fenómeno peculiar en las donaciones, ya que se han recibido, mayoritariamente, acervos de mujeres intérpretes del teatro mexicano, quienes han tenido plena confianza de que los

documentos que recopilaron a lo largo de su trayectoria artística van a permanecer en el recinto adecuado para su preservación, organización, consulta y difusión.

Martha Aura, Mercedes Pascual, Adriana Roel, Pilar Pellicer y Aída Guevara son las actrices que han decidido desprenderse de sus documentos para que formen parte del patrimonio artístico documental del INBAL. Esto nos permite analizarlos desde la perspectiva de género y, por ende, posibilita la realización de investigaciones acerca del arte escénico a partir de la interpretación femenina, indagando la compilación misma de estos archivos desde un panorama diferente: ¿qué decidieron incorporar a su archivo? ¿Desde qué óptica estas fuentes documentales visibilizan su trabajo profesional y su posición femenina en la sociedad?

Reconocer en estos archivos, como lo afirma Maribel Ríos,

[...] que socialmente existe un conjunto de ideas, representaciones y creencias basadas en que hay cosas propias de hombres y de mujeres. Esta separación y distinción de papeles masculinos y femeninos provoca la participación diferenciada, jerárquica y desigual dentro de las instituciones sociales políticas y económicas.¹

Esto nos posibilita ampliar las líneas de investigación, generar un conocimiento incluyente y visibilizar aportaciones artísticas que han quedado fuera de los cánones hegemónicos.

La doctora Edith Ibarra, investigadora del CITRU, realiza el proyecto de investigación “El estudio del archivo de María Luisa Ocampo desde una perspectiva feminista. El giro archivístico y el giro historiográfico.” Es el primer estudio sobre un archivo con base en la teoría y metodología de la perspectiva de género en este centro. La especialista cuestiona la visión androcéntrica en la historia del teatro en México, y tiene como intención presentar a Ocampo como un tema de análisis previamente inexistente, pues la conocemos desde una posición subordinada al sistema patriarcal. Ibarra afirma que “se hace urgente encontrar otros modos en los

¹ Maribel Ríos Everardo, “Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género”, en Norma Blázquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (coords.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, México, UNAM, 2012, p. 189.

que el trabajo creativo, de gestión, de cambio social producido por las mujeres sea reconocido como la labor de sujetos poseedores de una mirada diferenciada”.²

Este trabajo pone en crisis lo anteriormente indagado sobre María Luisa Ocampo, pero no en el sentido de invalidarlo; todo lo contrario, la investigadora busca plantear otra perspectiva sobre la dramaturgia en su trabajo creativo y de promoción cultural, a través del acercamiento a su colección y desde la innovación de los giros archivísticos e historiográficos. De esta manera se amplía el panorama en el análisis de las creadoras teatrales mexicanas, propuesta que redituará en la visibilización y documentación de las mujeres y su contribución a las artes escénicas mexicanas, además de su participación en la vida cultural de México.

Existen numerosas similitudes entre las actrices que han donado sus acervos al CITRU, tales como su larga trayectoria, obviamente su actuación en las artes escénicas y el hecho de formar parte de una generación que nació en el segundo cuarto del siglo XX, entre otras. Un rasgo fundamental es que, con excepción de Aída Guevara, ejercieron su trabajo en la Ciudad de México, una de las urbes más grandes del mundo, que centraliza los recursos culturales y con la mayor infraestructura teatral del país.

“La Donata de mis desiertos, Aída”

Desarrollar una carrera artística y cultural fuera de la Ciudad de México pone a las y los creadores de otros estados lejos del foco y reconocimiento en el ámbito nacional; tratándose de mujeres, quedan doblemente apartadas del registro hegemónico. En la labor de investigación por sacar del anonimato o de la poca relevancia que les ha asignado la sociedad heteropatriarcal a las mujeres, aún más de quienes han realizado su trabajo lejos de la capital del país, encontramos a la actriz Aída Guevara, nacida en Sinaloa, pero considerada bajacaliforniana. Acercarse a su trayectoria significa voltear hacia la periferia y comprender que el teatro también se hace fuera del centralismo y que esto es imprescindible para el desarrollo de las artes escénicas mexicanas. En una entrevista, la intérprete de-

claró: “el gran problema del teatro ayer y hoy —lamenta— es que lo que se hace en provincia no figura para el centro de la República”.³

Es reconocida como la primera actriz o la gran dama del teatro bajacaliforniano. “Cuando me pidió Ana Karina que enviara toda mi información, le pregunté incrédula: ‘¿Estás segura?’. Y ella me dijo: ‘¡Sí, mami, nadie tiene tu perfil!’”⁴ Guevara es discípula de Jesús González Dávila, Ludwik Margules, Gabriel Pascal, Luis Rivero, Juan Tovar, Carlos Trejo y Raúl Zermeño, con los que tomó cursos, ya que su carrera ha estado basada en el aprendizaje continuo. Posee un perfil como actriz, profesora, directora, impulsora cultural del teatro, que ha logrado la decolonialidad de la actividad teatral en el ámbito nacional. Ha conseguido que miremos y analicemos las artes escénicas en la península de Baja California, al compartir su acervo y ponerlo a disposición de creadores, estudiantes, investigadores y usuarios interesados.

En el homenaje que le organizó el CITRU por su trayectoria y por la recepción de su archivo, el 22 de septiembre de 2022 en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes, se mencionó que, de acuerdo con los testimonios de Jorge Esma y Juan Antonio Llanes, de haberse quedado en la Ciudad de México, la intérprete hubiera sido reconocida a la altura de Carmen Montejó y Ofelia Guilmáin. Esto implica que para tener el reconocimiento hay que seguir las políticas centralistas; de no hacerlo, es imposible pertenecer a “las grandes actrices de México”. Esto no sólo aplica a Guevara, sino a cualquier artista que permanece en su ciudad y región.

Aníbal Quijano asevera que “el eurocentrismo ha llevado a virtualmente todo el mundo a admitir que en una totalidad el todo tiene absoluta primacía determinante sobre todas y cada una de las partes, que por lo tanto hay una y sólo una lógica que gobierna el comportamiento del todo y de todas y de cada una de las partes”.⁵ Esto sustenta el pensamiento centralista que

³ Roberto Ponce, “Aída Guevara, la ‘gran dama’ del teatro bajacaliforniano”, *Proceso*, 18 de septiembre de 2022, <https://www.pressreader.com/mexico/proceso/20220918/282243784447854> Consulta: 2 de diciembre, 2022.

⁴ Idem

⁵ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones Latinoamericanas. Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Guadalajara*, año 3, núm. 5, julio-diciembre de 2011, p. 9, <http://contextlatin.cucsh>.

² Edith Ibarra, “El archivo de María Luisa Ocampo desde una perspectiva feminista. El giro archivístico y el giro historiográfico” (documento inédito), proyecto de investigación, CITRU, 2022, p. 2.



Aída Guevara en *Los héroes inútiles*, 1982. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.

tenemos introyectado, con relación a que sólo lo que proviene de la capital mexicana es lo reconocido, lo validado y lo que marca los parámetros a seguir.

Si se le diera seguimiento a esta estructura, Guevara quedaría oculta de la historia teatral mexicana, por haber ejercido su carrera fuera de la Ciudad de México y por ser mujer, de acuerdo con los dispositivos del poder androcéntrico, hegemónico y de colonialidad.

Además de visibilizar a una creadora que ha tenido una trayectoria artística en uno de los estados de la República Mexicana, es urgente la tarea de investigar y documentar para evidenciar a las mujeres, a las actrices que han edificado las artes escénicas del país para que se incluyan en la intervención feminista en la historia del arte, como lo afirma Griselda Pollock, y en nuestro ámbito, en la intervención feminista en la historia del teatro.

udg.mx/index.php/CL/article/view/2836/7460 Consulta: 2 de diciembre, 2022.

El primer paso lo dio la propia Guevara al desprenderse de su acervo y donarlo a este centro de investigación. La actriz asienta que

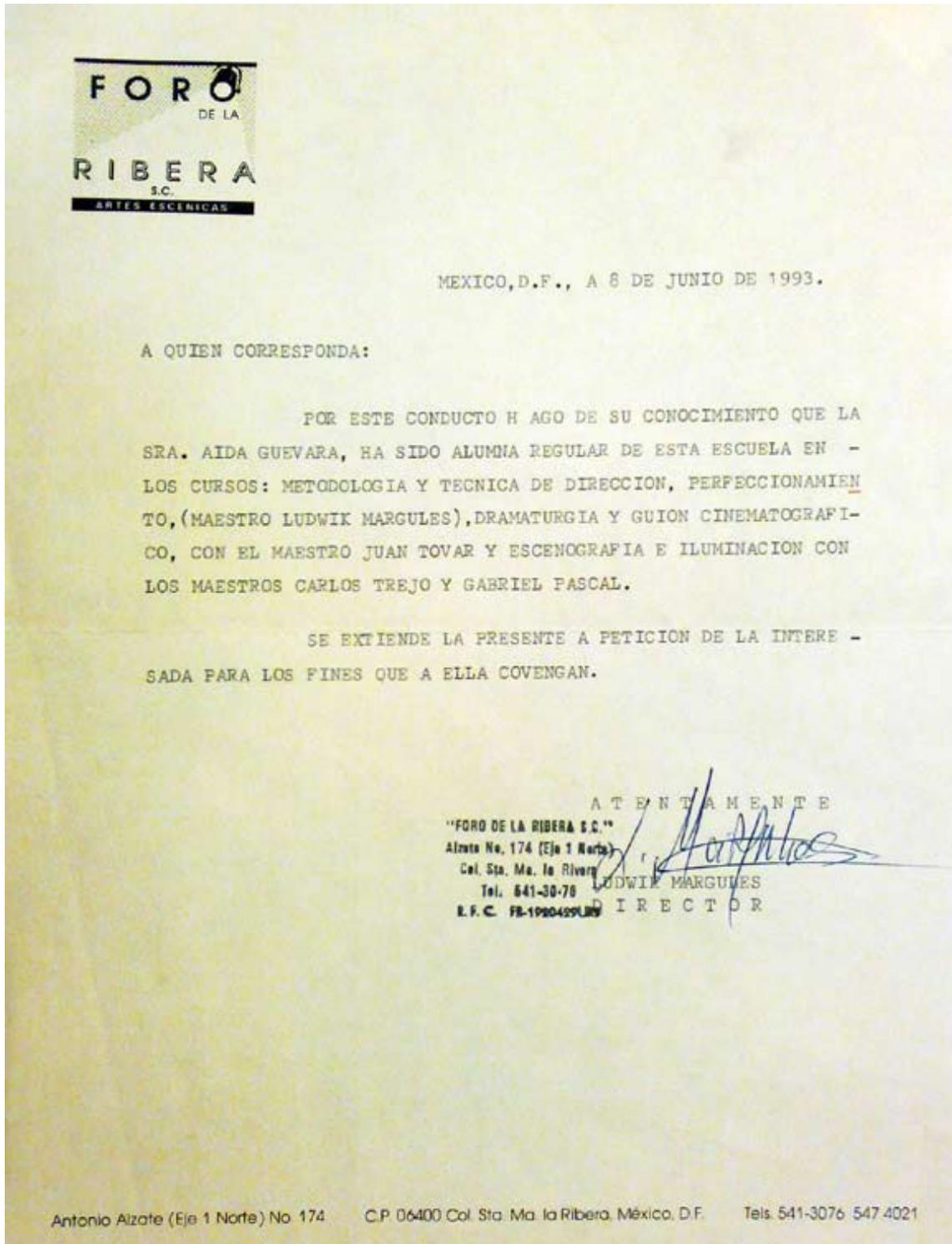
Adriana Roel, entre muchas otras actrices como yo, donamos todo nuestro material recopilado durante medio siglo haciendo teatro, se lo enviamos al CITRU para que lo tengan en resguardo y las gentes interesadas lo puedan consultar, ya sea en línea o presencial. Mi hija me pidió hacerlo y mandé al CITRU 14 kilos de información.⁶

Pero, ¿cómo podemos conocer a Aída Guevara a través de los documentos que resguardó y recopiló durante su trayectoria artística? ¿Qué conforman estos catorce kilos de información? Las fuentes documentales que contiene denotan no solamente la trascendencia de su vida en los escenarios, sino también su formación constante, a través de sus apuntes sobre las clases a las que asistió. El acervo incluye, dentro de los principales documentos: libretos de sonido y de dirección, libros, formatos audiovisuales (discos compactos y videocasetes), fotografías, negativos y diapositivas, libros, programas de mano, notas de prensa, tarjetas de felicitación, reconocimientos como diplomas y constancias. Todo en soporte físico, con una periodicidad que data de 1966 hasta principios del siglo XXI.

Dentro del municipio de Mazatlán, Sinaloa, específicamente en la localidad de Siqueros, el 1 de diciembre de 1932 nació Aída Escamilla Lizárraga. Siendo una niña se trasladó con su familia a Baja California. Estudió en Calexico, California, y en Mexicali, donde se recibió como contadora privada. En 1950 contrajo matrimonio con el ingeniero Jorge Guevara, de quien tomó su nombre artístico. Es preciso señalar dos puntos: el primero, que tuvieron siete hijos, entre ellos, la actriz Ana Karina Guevara, con la que ha compartido el escenario; el segundo, que comenzó su carrera histriónica siendo madre de familia. Realizó estudios de arte dramático en San Diego State University, en la Escuela de Arte Teatral del INBAL y en el Foro de la Ribera; también se capacitó en docencia y arte.

Trujillo Muñoz documenta la historia del teatro bajacaliforniano y destaca la relevancia del surgimiento de los grupos teatrales contemporáneos a partir de la década

⁶ Roberto Ponce, *op. cit.*



Constancia de estudios del Foro de la Ribera firmada por Ludwik Margules, 1993. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.

Enero de 1966.

Interes en el Estreno de "El Diario de Ana Frank"



La gentil y guapa Aída Escamilla de Guevara, debutará en el 'Diario de Ana Frank', interpretando el papel de la señora Van Dann, celosa madre y esposa.



La guapa señora Erendira Nahul de Martínez, actuará por primera vez en el 'Diario de Ana Frank', interpretando el papel de Miep, la valiente muchacha holandesa que arriesgó su vida por sus amigos judíos durante la invasión alemana en Holanda.

Un gran entusiasmo existe en nuestra ciudad por asistir al estreno de la obra teatral EL DIARIO DE ANA FRANK que tendrá lugar el día 4 del próximo mes de febrero en el Teatro del Seguro Social.

Las Damas del Club Sroptimista presentarán esta obra en la que actúan los elementos del Grupo Teatral Thalía dirigidos por la se

ñora Alma Adriana Castellanos de Vázquez.

El diario de Ana Frank volverá a escenificarse los días 5 y 6 de febrero, actuando en el papel central la talentosa jovencita Della Elisa Mazón y un conjunto de destacados elementos de nuestro teatro local, entre ellos, el Dr. Manuel Contreras y el señor Sergio Leal Guerra.



Pancho Sandez, considerado como uno de los auténticos valores en nuestro teatro local, vuelve a escena en el 'Diario de Ana Frank' y en esta ocasión caracterizará al robusto señor Van Dann.

Nota de periódico sobre *El diario de Ana Frank*, 1966. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.

da de 1950, en un principio por iniciativa de Luis Felipe Castro y, después, de Emeterio Méndez Jr., aunado a la inauguración de los teatros de la red del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en los años sesenta. Lo anterior dio pie al afianzamiento de las agrupaciones, dentro de las que se encuentra el Grupo Thalía, con el que debutó como actriz Aída Guevara en 1966, con la obra *El diario de Ana Frank* de Francisco Goodrich y Albert Hackett, bajo la dirección de Alma Adriana Vázquez, en el Auditorio del Seguro Social de Mexicali y patrocinada por el Club Soroptimista de esa ciudad.⁷

Con la llegada de Jorge Esma a Mexicali, Guevara trabajó bajo su dirección en varias puestas en escena, entre ellas, *Donde los árboles*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *La zapatera prodigiosa*, *La noche de los asesinos*, *Los héroes inútiles*, destacándose *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes, en 1971, estreno latinoamericano al que asistió el autor, el cual elogió el desempeño de la actriz y escribió en las dedicatorias: “Para Aída-Donata, que sabe ver en la noche, muchas gracias, Carlos Fuentes”⁸ y “La Donata de mis desiertos, Aída, su admirador y amigo, Carlos Fuentes.”⁹

En su camino profesional fue dirigida por Ángel Norzagaray, Marta Luna, Julián Guajardo y Juan Antonio Llanes, en obras como *La casa de Bernarda Alba*, *De mujer a mujer*, *El pagador de promesas*, *El principito*, *La loca de Chailot*, *La madrugada*, *El despojamiento* y *Mujer de migajas*, por mencionar algunas. Perteneció a la Compañía Estatal de Teatro de Baja California A. C. También se desarrolló en la dirección de escena, en que resaltan los montajes *La pancarta*, *Los mendigos*, *El rate-rillo*, *La zapatera prodigiosa* y *Mujeres con mayúscula*. Fue coordinadora de talleres de teatro estudiantil y directora de la Casa de la Cultura de Mexicali.

Lo anterior es sólo un esbozo de la destacada vida teatral de la intérprete bajacaliforniana, la totalidad de su trayectoria está documentada en su archivo personal y puede ser consultado en el CITRU por usuarios y usuarias nacionales y extranjeras. Catorce kilos de papel que representan décadas de trabajo arduo en los escenarios



Programa de mano de *La noche de los asesinos*, 1979. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.

y detrás de ellos, pero, sobre todo, que ponen en evidencia un gran amor y dedicación al teatro. Catorce kilos que en un segundo paso se pueden traducir en un tonelaje de investigación, análisis, reflexiones e interpretación sobre la trayectoria profesional de la donante, del teatro bajacaliforniano, de las artes escénicas en la frontera norte, del gremio teatral y, principalmente, de las mujeres como constructoras de la cultura en México.

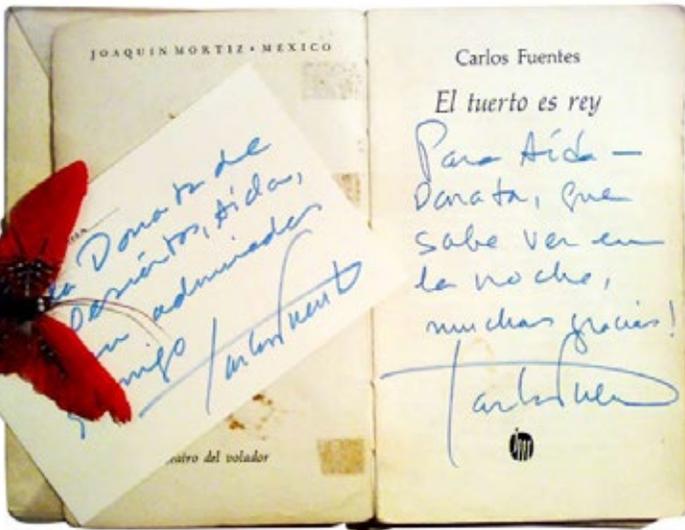
Una transformación de la mirada

Aída Guevara es una actriz prominente del teatro mexicano que ha impulsado el crecimiento de su disciplina en Baja California, ha dado identidad a la región fronteriza con Estados Unidos, promovido la vida cultural y resignificado los escenarios mexicanos. Al resguardar su archivo, el CITRU no sólo preserva los documentos que nos brindan información sobre esta intérprete, sino que también abre líneas de investigación y amplía el estudio del teatro mexicano.

⁷ Organización de voluntariado perteneciente a una red internacional de apoyo para el acceso a la educación y capacitación de mujeres y niñas en todo el mundo.

⁸ Carlos Fuentes, *El tuerto es rey*, México, Joaquín Mortiz, 1970. Archivo Aída Guevara, CITRU.

⁹ Tarjeta. Archivo Aída Guevara, CITRU.



Dedicatorias de Carlos Fuentes a Aída Guevara por su trabajo actuarial en *El tuerto es rey*, 1971. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.



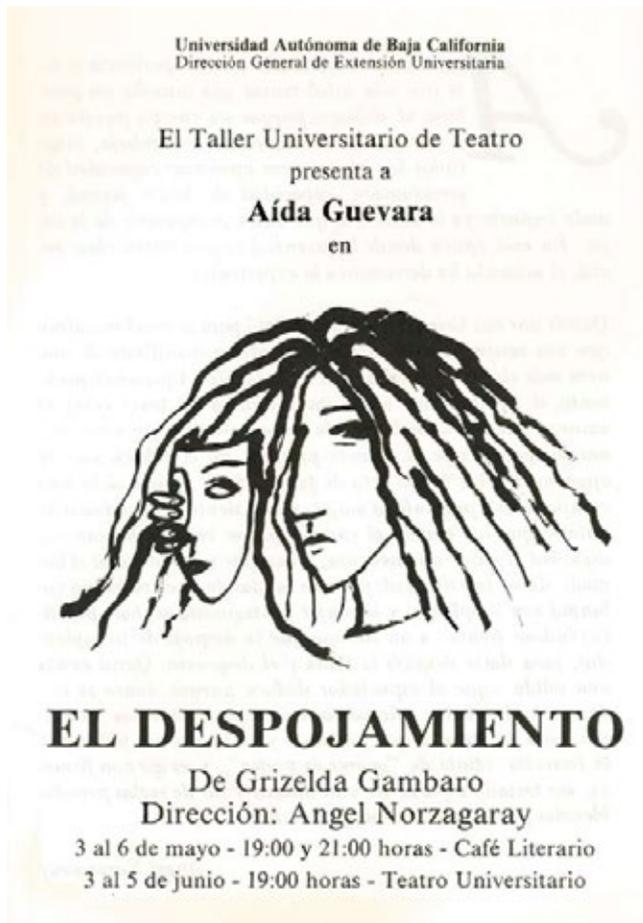
Programa de mano de *El tuerto es rey*, 1971, Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.



Aída Guevara y Sergio Leal en *El tuerto es rey*, 1971. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.

Este acervo documental generará conocimiento y diversas interpretaciones, dependiendo desde qué perspectiva sea mirado. De acuerdo con el nuevo realismo, del filósofo alemán Markus Gabriel, nuestro referente de investigación, llamado por él *objeto*, puede ser observado desde distintos ángulos para ser investigado; así, partiendo en este caso del objeto "Archivo Aída Guevara" habrá de desprenderse una rica variedad de conocimientos, pasando por todos los pensamientos y reflexiones de los sujetos que lo analicen desde sus puntos de vista, según sus experiencias personales y profesionales.

Esta colección, además, brinda la oportunidad de investigarla con base en el giro archivístico, como lo está realizando Edith Ibarra; es decir, el archivo como objeto de estudio *per se*, no solamente como una fuente de consulta y corroboración de datos, sino como



Programa de mano de *El despojamiento*, 1987. Archivo Aída Guevara INBAL/CITRU.

“un dispositivo fundamental en la construcción del conocimiento histórico y la administración del poder político”.¹⁰ Esto significa interrogar, analizar, deconstruir e interrelacionar los documentos con los contextos sociales, políticos, económicos y culturales, lo cual abre infinitas posibilidades de estudios decoloniales y de perspectiva de género, entre otros.

Este invaluable acervo da cuenta del trabajo de y por las mujeres. Ejemplo de ello es la información sobre el patrocinio del Club Soroptimista de Mexicali al teatro, y de las puestas en escena en las que se ha resaltado la presencia femenina, como son *Mujeres con mayúscula* y *Mujeres de su tiempo*, además de *Mujeres como protagonistas del teatro de Federico García Lorca*, entre otras.

¹⁰ Jaime Sánchez-Macedo, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”, *Humanitas*, año 47, vol. IV, núm. 47, enero-diciembre de 2020, p. 183 <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279/223> Consulta: 2 de diciembre, 2022.



Anuncio en el periódico *La Voz de la Frontera*, 1981. Archivo Aída Guevara, INBAL/CITRU.

El patrimonio cultural es, en suma, un elemento susceptible de actuar como referente simbólico para construir un discurso hegemónico, el discurso de la nación, pero también el de aquellas otras identidades minoritarias que buscan, cada vez con mayor voz y fuerza, su legitimación.¹¹

El CITRU, al recibir la colección de esta intérprete, abre la oportunidad de conocer y reconocer el teatro desarrollado en el norte del país, específicamente en Baja California. Se distingue el trabajo teatral y cultural de Guevara, pero, sobre todo, se pone el acervo a disposición de la comunidad teatral nacional para la generación de nuevo conocimiento a través de su consulta e investigación.

Por su interpretación escénica, por su trayectoria, por su trabajo creativo y por su labor en la promoción de la cultura, Aída Guevara es un referente indispensable del teatro en la frontera norte y de México en general. ▽

¹¹ Ignacio González-Varas Ibáñez, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2014, p. 45.

BIBLIOGRAFÍA

- *Aída Guevara*, video, CITRU/INBAL, <https://www.youtube.com/watch?v=CNpOVnnrFkI> Consulta: 2 de diciembre, 2022.
- Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.
- BARAJAS MÁRQUEZ, Samuel, “Entrevista con Carlos Fuentes ‘El tuerto es rey’ iba a ser novela”, publicación sin identificar, 24 de octubre de 1971. Archivo Aída Guevara, Carpeta 1 recortes de periódico y folletos, CITRU/INBAL.
- Carpeta Aída Escamilla de Guevara, pdf.
- *Estatutos de Soroptimist International of the Americas*, https://soroptimist.imgix.net/05-for-members/Translated-Resources/Spanish/sia_bylaws-s.pdf Consulta: 5 de diciembre, 2022.
- FUENTES, Carlos, *El tuerto es rey*, México, Joaquín Mortiz, 1970. Archivo Aída Guevara, CITRU/INBAL.
- GABRIEL, Markus, *Por qué no existe el mundo*, México, Océano, 2016.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- IBARRA, Edith, “El archivo de María Luisa Ocampo desde una perspectiva feminista, el giro archivístico y el giro historiográfico” (documento inédito), proyecto de investigación, 2022.
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- PONCE, Roberto, “Aída Guevara, la ‘gran dama’ del teatro bajacaliforniano”, *Proceso*, 18 de septiembre 2022, <https://www.pressreader.com/mexico/proceso/20220918/282243784447854> Consulta: 2 de diciembre, 2022.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones Latinoamericanas. Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Guadalajara*, año 3, núm. 5, julio-diciembre de 2011, pp. 1-33, <http://contextlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2836/7460> Consulta: 2 de diciembre, 2022.
- RÍOS EVERARDO, Maribel, “Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género”, en Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (coords.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, México, UNAM, 2012.
- SÁNCHEZ-MACEDO, Jaime, “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”, *Humanitas*, año 47, vol. IV, núm. 47, enero-diciembre de 2020, pp. 183-223, <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279/223> Consulta: 2 de diciembre, 2022.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *La gran bonanza. Crónica del teatro en Baja California 1856-2006*, México, Universidad Autónoma de Baja California, Miguel Ángel Porrúa, 2006.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO • Labora en el CITRU desde 2013. Es responsable de procesos de preservación, catalogación y consulta especializada. Tiene a su cargo los Fondos Ludwik Margules y La Carpa en México. Sus líneas de investigación son Documentación artística, Documentación teatral, Literatura gris y Muralismo y teatro. Es licenciada en Bibliotecología por la UNAM y estudió la maestría en Filosofía y crítica de la cultura en la Universidad Intercontinental. Ha dictado conferencias en México, Argentina y Colombia.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Photographic alterities in
MUAC-UNAM archives: punk identities
in the Carlos Somonte Collection
and border work by Silvia Gruner
in the InSite Collection*

■ **Alteridades fotográficas
en archivos del MUAC-UNAM:
identidades punk en el
Fondo Carlos Somonte y
obra fronteriza de Silvia
Gruner en el Fondo InSite**

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 3 DE MARZO DE 2023

EUGENIA MACÍAS / HISTORIADORA DEL ARTE
eugenia_macias_g@encrym.edu.mx



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

fotografía ■
política ■
archivo ■
arte ■
registro ■

En el presente texto se indaga sobre el papel constructor de memoria de dos archivos con enfoques políticos y fotografías en el Centro de Documentación Arkheia, MUAC/UNAM. En la década de 1980, Carlos Somonte construyó un soporte de memoria de identidades juveniles punk en la Ciudad de México. En un primer apartado se vinculan sus obras con literatura generada por actores en ese sector y con planteamientos de Pierre Nora sobre la pluralidad y heterogenidad de lo cotidiano. Por su parte, en 1994, Silvia Gruner desarrolló el proyecto *La mitad del camino* para la iniciativa de arte fronterizo InSite en las ciudades de San Diego y Tijuana. En un segundo apartado se analiza su trayectoria y se vinculan las fotografías de registro como fragmentos de lo real con tramas de significación agregadas desde lo archivístico, retomando algunos planteamientos de Jacques Derrida.

ABSTRACT

KEYWORDS

photography ■
politics ■
archive ■
art ■
record ■

*This text investigates the memory building role of two archives with political approaches and photographs in the Arkheia Documentation Center, MUAC/UNAM. Carlos Somonte built in the 1980s a memory support for punk youth identities in Mexico City. In the first section, his works are linked to literature generated by actors in this sector and to Pierre Nora's approaches to the plurality and heterogeneity of everyday life. Silvia Gruner developed the *La mitad del camino* project in 1994 for the InSite border art initiative in the cities of San Diego and Tijuana. In a second section, his career is analyzed and the recording photographs are linked as fragments of the real with plots of significance added from the archival, retaking current rereadings of Derrida's approaches.*

Introducción

En el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM se preservan el Fondo Carlos Somonte y el Fondo InSite que, junto con todo el acervo bajo resguardo de la institución, emanan la fuerza irradiante y latente de los archivos para suscitar procesos explicativos cuando son sacados de sus contenedores para activarlos.

En este trabajo se analiza lo social desde el archivo en dos modalidades: primero, los rasgos de obras fotográficas autorales preservadas en un fondo documental a partir de la serie *El Chopó* realizada hacia los años 1986 y 1987 por Carlos Somonte y, segundo, los registros fotográficos de un proceso artístico conservados en el Fondo InSite y el expediente del proyecto *La mitad del camino*, que hiciera Silvia Gruner para esta iniciativa en 1994.

Ambos acercamientos son planteados aquí como análogos a la observación etnográfica o situada, vinculando lo visual a los procesos sociales de los contextos que aprehenden, entendidos como interacciones que se realizan entre actores, sujetos o grupos, sin dar por hecho lo social sino observando cómo se van construyendo —como lo planteó Georg Simmel a principios del siglo xx— en los vínculos que comunican estas imágenes, sea desde interacciones personales o desde la materialidad de producciones culturales.¹ Las descripciones de imágenes y los énfasis retóricos con *ekphrasis* se tratan como un pensamiento del mirar, a la manera que propone Michael Baxandall, como indicador de rasgos de las producciones para investigar más profundamente en ellos.²

Al ir insertando fotografías a lo largo del texto, y para potencializar el pensamiento que surge del mirar, utilizaré en estas descripciones la identificación de “pinchazos” en las imágenes, tal como sugiere Roland Barthes.³ Asimismo, exploraré los rasgos visuales que comunican procesos sociales, siguiendo a la antropología visual, y de qué modo la producción, circulación y socialización de imágenes calibra dinámicas políticas en los contextos con estas prácticas, de acuerdo con lo expuesto por Gabriela Zamorano en años recientes.⁴

¹ Georg Simmel, “Sobre filosofía de la cultura. El concepto y la tragedia de la cultura”, en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, España, Ediciones Península, 1988 (1911), pp. 204-231.

² Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, 1989 (1985), pp. 15-26.

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, pp. 63-93.

⁴ Gabriela Zamorano, “Pensar lo visual desde la antropología”, en Ana Lúcia Camargo y João Martinho de Mendonça (coords.), *Antropología visual. Perspectivas de Encino e Pesquisa*, Brasil, Universidade de Brasília, 2014, pp. 171-189.

Caso 1. “No queremos construir un mundo de sueños; sólo buscamos nuestro lugar en esta pesadilla cotidiana”

El título de este apartado es retomado de la editorial de un número del fanzine *Renegados* publicado hacia 1997, el cual consulté al realizar la versión inicial de este texto y al que ahora ya no puedo acceder por internet. No obstante, es certero para explicar el tipo de posiciones de grupos juveniles urbanos vinculados a los movimientos punk en la Ciudad de México en las décadas de 1980 y 1990.

En la figura 1 propongo prestar atención en el pinchazo que genera el contraste entre el rebozo con técnicas mexicanas y el cabello en forma de crestas en el arreglo de un chavo que, junto con otros dos, observa interesado el vinilo *Carry on oi!* que la productora Secret Records sacó a la luz en 1981. Es una de las fotografías de la serie *El Chopo* que hiciera Carlos Somonte cerca de 1987 y en la que los encuadres inclinados son frecuentes, quizás por el azar de las tomas fortuitas en las situaciones dadas.

Contrastar esta imagen con testimonios escritos enriquece los sentidos de la categoría identidades, como cualidades personales relacionales móviles, articuladas por procesos de socialización, criterios para verificar esta categoría en lo real que introdujeron en la sociología Peter Berger y Thomas Luckmann hacia la década de 1960.⁵ Identidades encarnadas, practicadas y comunicadas en el hacer y estar, con marcadores abiertamente locales, tradicionales, pero también marginales, combinados con aquellos otros de la pertenencia al movimiento punk en la Ciudad de México, que tuvo como una de sus sedes emblemáticas el Tianguis del Chopo, que comenzó hacia 1980 con un sistema de trueque de discos y después fue incluyendo compra-venta de artículos varios además de los viniles, como publicaciones, carteles y chamarras, que solían anunciarse puestas, con letreros de venta (figura 2).

Hay una tendencia a ejercer una suerte de reivindicación de los rasgos originales del movimiento punk mexicano en sus actores de esa época al recordarlo



Figura 1. Carlos Somonte, disco *Carry on oi!*, de la serie *El Chopo*, 1987 (impresión 2016), inyección de tinta, 30 x 40 cm. Fondo Carlos Somonte, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV-UNAM).

en crónicas urbanas. El escrito informal aparecido en redes sociales del autor Aronpunkcrust, que connota su pertenencia al movimiento en sus inicios, es la defensa algo rabiosa del giro del punk en la década de 1980 contra los enfoques que veían a esta manifestación como una mera importación del extranjero, al tiempo que reivindica prácticas sociales con bandas propias que recrudescieron su sonido agresivo *hardcore*, como SS20, Kaos Subterráneo, Massacre 68 o Atoxxxico, que coincide con el nombre de uno de los chavos retratados por Carlos Somonte (figura 3).⁶

⁵ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003 (1968), pp. 202-225.

⁶ Aronpunkcrust, *Pequeña reseña del punk en México*, 2013, <https://www.facebook.com/notes/to2-somos-punks/peque%C3%B1a-rese%C3%B1a-del-punk-en-mexico-by-aronpunkcrust/509473322465897/> Consulta: 10 de febrero, 2019.



Figura 2. Carlos Somonte, *Jóvenes observando viniles en el piso*, de la serie *El Chopo*, 1987 (impresión 2016), inyección de tinta, 30 x 40 cm. Fondo Carlos Somonte, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

Los pinchazos sobre los que propongo reflexionar el mirar las figuras 2 y 3 son el diálogo entre los rasgos punk (crestas, puestos de venta y sus objetos) y las vestimentas informales más cotidianas y neutras —camisetas, camisas abiertas, chaquetas y pantalones de mezclilla u otras telas— junto con prácticas de cualquier joven como tener pareja, para invitar a pensar en qué medida los grupos de identidades juveniles no encarnan todo el tiempo representaciones que son cercanas a cómo se les personifica en películas o videos ficticiales, así como con los referentes de las actuaciones frente a público de las bandas musicales con atuendos de acuerdo con esas ocasiones. En ese diálogo identidad-

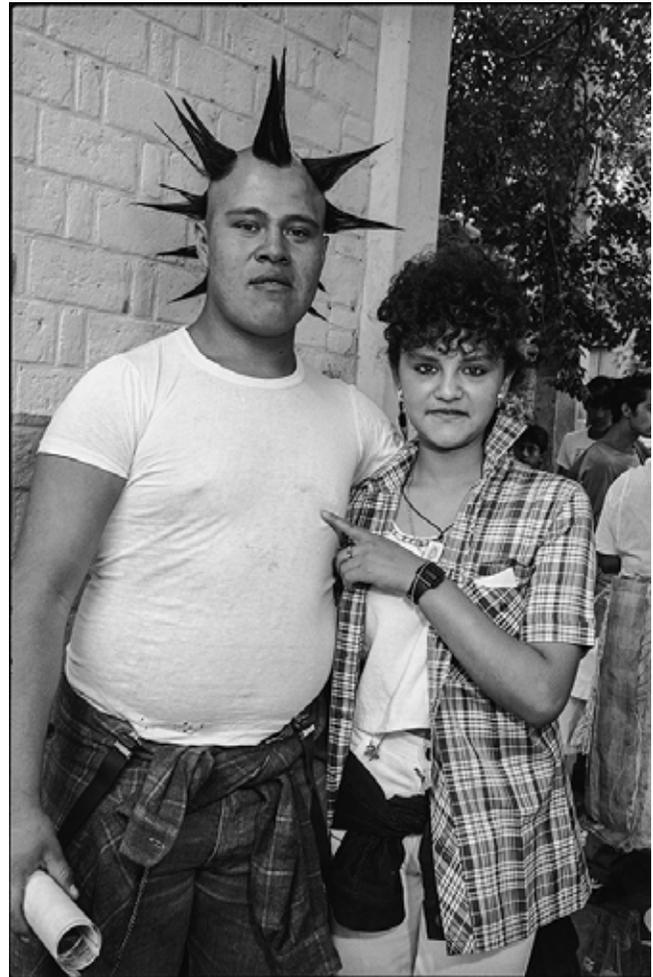


Figura 3. Carlos Somonte, *Rolo Atoxxxico*, de la serie *El Chopo*, 1987 (impresión 2016), inyección de tinta, 30 x 40 cm. Fondo Carlos Somonte, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

cotidianidad entran las tomas fotográficas como las que logró Somonte, en una combinación de fotografía documental y autoral, ya sea desde la inclinación por un ángulo forzado de las cámaras entre la multitud de personas o desde la confianza en la interacción que logra expresiones sonrientes.

Las reuniones en los barrios, los colectivos que organizaban tocadas, las manifestaciones y exposiciones, la producción de fanzines o zines (pequeños tirajes autogestionados que solían producirse en fotocopias) o publicaciones de este tipo con ejes temáticos irrespetuosos de las reglas de escritura y de periodismo para comunicar y, sobre todo, contrainformar al ofrecer noticias ocultas o desenmascarar las que habían sido manipuladas, se conjuntaban con los traslados frenéticos entre los extremos poniente y oriente de la Ciudad de México, al paso de *Los originales del*



Figura 4. Carlos Somonte, Sin título (público asistente), de la serie *Hoyo Funky*, 1986 (impresión 2016), inyección de tinta, 30 x 40 cm. Fondo Carlos Somonte, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV-UNAM).

punk, como titula su reportaje de 2011 el periodista latino, radicado en Los Ángeles, Daniel Hernández, publicado en la revista *Gatopardo* sobre *El Reyes*, “punk perón” panzón de treinta y tantos, como se autodescribe.⁷

Este texto trata sobre el desplazamiento al oriente de la capital del país, y en la colindancia con el Estado de México, de las familias de los punks que antes vivían en las colonias marginales de Santa Fe, al poniente de la urbe, cuando convirtieron la zona en distrito financiero y corporativo. Somonte los retrata justamente durante estos dos procesos: el crecimiento de un punk *hardcore* mexicano y el desplazamiento de sus familias del poniente al oriente de la ciudad.

El reportaje de Daniel Hernández termina con la anécdota loca de la ida a una tocada en un hoyo funky por el rumbo de Tacubaya, que acaba en balacera, redada policial y huida de *El Reyes*, sus amigos y el periodista autor del texto.

⁷Daniel Hernández, “La historia de un chicano que llega al DF con ganas de convertirse en chilango”, *Gatopardo*, 19 de diciembre de 2011, <https://gatopardo.com/revista/no-127-diciembre-2011-enero-2012/originales-del-punk/> Consulta: 12 de febrero, 2019.

La mención de Tacubaya me hizo recordar el periodo en que yo misma viví muy cerca de la estación del Metro con ese nombre, época en que usaba mucho los camiones para transportarme hacia Michoacán desde la terminal Observatorio, y cómo en continuidad con esta zona, que fue histórica para el movimiento punk, era frecuente toparse con punks platicando y riendo en su traslado urbano, con crestas y mechones pintados con colores extremos y que adaptaban a su identidad cortes que formaban áreas punteadas en sus cráneos.

Los hoyos funkys podían ser lugares en el espacio público, que en esa zona de la ciudad solían ser barrancas, o galerones abandonados usados clandestinamente para las tocadas, como quedaron registrados en algunas fotografías de Somonte en Ecatepec, en el Estado de México (figura 4).

El pinchazo reflexivo de la mirada que se propone para esta figura 4 es la apariencia cruda y endurecida de varios de los chavos, para fortalecer carencias desde transgresiones de límites en lo social, que han señalado autores como Rafael Maya, Guadamyr y Donaciano Fabián en artículos publicados en la revista *Generación*,

que en la década de 1990 documentó con amplitud prácticas punk y contraculturales en México.⁸

Carlos Somonte estudió en la Escuela Activa de Fotografía en la Ciudad de México, que lo becó para continuar formándose en Londres, donde conoció el movimiento punk local y entrenó con otras herramientas del oficio como la preparación de cuadros fijos y la espera para hacer tomas. Al regresar a México, decidió introducirse a la escena punk a través del Tianguis del Chopo —“[...] permisivo y tolerante pero siempre con una energía a punto de tronar [...]”, rememora el fotógrafo—⁹ y luego se introdujo a los barrios, con la banda más radical. Ha realizado otros proyectos, como la documentación en foto y video de grupos de rock mexicano de las décadas de 1980 y 1990; *Interno*, fotografías de reclusos, y *Retratos*, primero en Londres, con cartulinas improvisadas como cicloramas, y luego en la zona del desierto de San Luis Potosí, con telas. Una parte de su obra se integró a la colección documental del MUAC como parte del enfoque de Sol Henaro, curadora de este acervo, de construir mapeos de prácticas artísticas políticas como enunciados de memoria social, en este caso, de culturas juveniles urbanas.¹⁰

Este primer caso es significativo en cuanto al papel de un archivo fotográfico de índole autoral en la construcción de memoria de prácticas de un grupo social contracultural, crítico de cánones sociales convencionales, desde la vertiente de prácticas punk en la Ciudad de México. Hoy es posible un acceso pleno a sus contenidos porque ha sido sujeto a tratamientos archivísticos extensos y profundos en un fondo de autor que da cuenta de distintas series dentro de su trayectoria fotográfica, con tratamientos de organización archivística y de conservación preventiva y estabilización material en guardas de conservación.

La memoria a la que convoca responde a una intención o inquietud autoral que, al mismo tiempo que

es expresiva, genera un soporte de aprehensión de modos de vida de sectores que no figuran en los relatos canónicos de la vida del siglo XX en la Ciudad de México. Esto sucede de manera fragmentaria porque los materiales de archivo sólo recogen ciertas trazas de la totalidad de las prácticas que los originan, pero, para este primer caso, la reflexión para cerrar este apartado que se quiere enfatizar es de memoria que activa un archivo fotográfico autoral y una serie de un grupo contracultural.

Sería una memoria del tipo que planteó Pierre Nora, como prácticas de diversa índole y sus materializaciones como lugares atravesados por procesos simbólicos que convocan, por intención y voluntad, recuerdos y toman el lugar que caracteriza a un grupo. Nora ejemplificó y pugnó por impulsar procesos de conciencia desde consideraciones diversas del recuerdo a partir de archivos, entre otras producciones culturales, con énfasis en la posibilidad de su riqueza evocadora de múltiples sentidos en materiales que no necesariamente son numerosos, sino que los concentran y que tienden hilos en elementos heterogéneos que pueden ser susceptibles de organizaciones atravesadas por procesos de memoria social.¹¹

Los rasgos señalados en las imágenes de archivo presentadas hasta aquí, en un mismo régimen o plano de visualidad conectan elementos con información heterogénea al modo que Nora propone: el rebozo como vestimenta tradicional femenina (figura 1) y elementos de la apariencia punk (crestas, chamarras, botas), o vinculan el cabello en crestas y objetos de la cultura punk con elementos más neutros en la vestimenta o sonrisas amables, poniendo freno a interpretaciones estereotipantes de las personas con estas identidades (figuras 2 y 3), o presentan la vivencia simultánea del gozo, el baile, la reunión y huellas duras o adustas en lo corporal y en los rostros por los posibles contextos en los que estos jóvenes se desenvolvían (figura 4).

⁸ Guadamr, “Ese 2080 que nunca fue”, *Generación*, tercera época, sección Generación Perdida, año X, núm. 18, mayo-junio de 1998, p. 9. Benjamín Anaya, “Los fanzines, notas para una lectura sin prejuicios”, *Generación*, tercera época, año X, núm. 17, febrero-marzo de 1998, pp. 40 y 41. Donaciano Fabián A., “Punkdridos del alma. Vivir el rock desde la orilla”, *Generación*, tercera época, año VI, núm. 1, abril-mayo de 1995, p. 49.

⁹ Carlos Somonte, testimonio en Gabriel Mariño, *Historias instantáneas. Carlos Somonte, fotógrafo*, video, Canal 22, México, 2016.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Pierre Nora, “Los lugares de la memoria. Otra historia”, en *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008 (1984), pp. 33-38.

Caso 2. Tlazoltéotl, protectora de *La mitad del camino*, de los que aquí viven, de los que por aquí pasan

Las dos últimas frases que titulan este apartado terminan el texto para una posible cédula *in situ* encontrada en el expediente del proyecto-instalación de Silvia Gruner titulado *La mitad del camino* en el Fondo InSite, en la sección 1994. La conformación de este archivo comenzó en 2006 y esta organización donó una copia al Centro de Documentación Arkheia en 2010. El proyecto de Gruner contó con la colaboración de Sarah Minter, quien realizó un video en torno al proceso con Gustavo Pérez Monzón como asistente.

InSite fue fundado en 1992 por un grupo de promotores artísticos privados de San Diego y Tijuana que aglutinó la empresa Installation Gallery. Para realizar obras públicas *in situ*, se invitó a más de setenta artistas internacionales referenciales de prácticas que involucraban arte-acción como Allan Kaprow, Dennis Oppenheim y otros, junto con creadores más jóvenes como la propia Gruner, el japonés Yukinori Kanagi o la escocesa Anya Gallacio, para alternar con artistas mexicanos que convocó el espacio Temístocles 44 (Abraham Cruzvillegas, Sofía Táboas, entre otros) y algunos más de generaciones anteriores como Carlos Aguirre y Felipe Ehrenberg.

La primera emisión de 1994 fue relevante porque visibilizó la importancia del tema de frontera en un arte político globalizado en el que los artistas provenientes de México pudieron producir con estándares y condiciones que eran prácticamente imposibles en sus ámbitos locales.¹²

¹² En el Fondo inSite, las cajas de 1994 conservan los expedientes de los siguientes artistas, entre otros, con los rasgos de sus obras. Oppenheim: reproducciones de grandes nopales y mezclas sonoras, San Diego. Kaprow: realizó su proyecto en el Minarete del Centro Escolar Agua Caliente, Tijuana; un llamado a oración musulmana pero con ladridos de perro y expansión de humo de la base del minarete, como si hubiera una explosión por conflicto bélico. Carlos Aguirre: realizó una nave funeraria con huesos y materiales diversos, Tijuana. Felipe Ehrenberg: hizo, con alambre, muñecos de tela en el Cecut, Tijuana; combinó cáñamo y tela para hacerlos en otra sede en San Diego. Gallacio: doró deterioros de la alberca del Centro Escolar Agua Caliente, Tijuana; realizó una vitrina botánica con flores rojas en el MCA de San Diego. Kanagi: dispersar hormigas sobre banderas latinoamericanas que formaron túneles en ellas, MCA San Diego. Cruzvillegas: varillas metálicas; en un extremo, un colibrí embalsamado, en otro, un inhalador para asma, Casa de la Cultura Tijuana. Táboas: cortina de cuentas azules, Casa de la Cultura Tijuana.

La documentación de este Fondo tiene una condición distinta del caso anterior, donde las imágenes son piezas artísticas en sí. En contraste, el expediente de la obra de Gruner es un registro fotográfico y un cúmulo documental en torno a un proceso artístico.

Esta diversidad de soportes que documentan la realización de esa obra dotan a este expediente de una cualidad intertextual, en términos de lo que propusiera Yuri Lotman como semiosferas o ámbitos de construcción de sentido en las prácticas culturales: la complementariedad entre contenidos, derivada de la relación que se establece entre materiales informativos con códigos comunicativos heterogéneos que provienen de acciones humanas diversas.¹³

De acuerdo con documentos del expediente, Silvia Gruner hizo una residencia inicial en la región fronteriza y después decidió trabajar directamente en la barda limítrofe entre ambas naciones. Eligió una extensión que bordea la azarosa y caótica área habitacional de la Colonia Libertad en Tijuana, con un fragmento no totalmente bardeado en el lado mexicano, como hasta hace poco en muchos puntos de la línea fronteriza, aunque eso no facilita el paso indocumentado ni lo exenta de riesgos (figura 5).

En ese lugar realizó una instalación con más de cien réplicas de la diosa mexica Tlazoltéotl en posición de parto, apoyadas en bancos de metal montados directamente contra la barda fronteriza. La curadora fue Lynda Forsha y el video de Sarah Minter fue proyectado en la sede InSite 94 del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (figura 6).

El fondo conserva, entre otros documentos, cartas manuscritas con gestiones, presupuestos, viáticos, cualidades de los materiales a emplear, consideraciones del área del proyecto, viajes preparatorios, registros previos, registros de cómo se facilitó la figura matriz a la persona que modeló las piezas, calendarizaciones, cartas impresas de invitaciones, hospedajes, patrocinio de Installation Gallery, cuyos seguros —tanto de artistas como de obra— sólo aplicaban en Estados Unidos y no en México, donde se ría montada la obra, por lo que las condiciones operativas concretas se impusieron sobre la discursividad del programa artístico fronterizo (figura 7).

¹³ Yuri M. Lotman, "El texto en el texto", en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra/Frónesis, 1996 (1981), pp. 96-109.



Figura 5. Silvia Gruner, *La mitad del camino* (vista de la colonia Libertad), 1994, fotografía digital. Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).



Figura 6. Silvia Gruner, *La mitad del camino* (vista de la colonia Libertad y acercamiento al proyecto de Silvia Gruner), 1994, fotografía digital. Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).



Figura 7. Silvia Gruner, *La mitad del camino* (productor de las réplicas de la figurilla de Tlazoltéotl y Sarah Minter), 1994, fotografía digital. Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).

Silvia Gruner regresó a México en 1992, donde había residido con anterioridad, tras una residencia de diez años en Jerusalén y en Boston y participaciones esporádicas en proyectos expositivos colectivos organizados por Guillermo Santamarina y otros curadores emblemáticos en la visibilización de una nueva generación de artistas en México, su asimilación del arte conceptual y sus vínculos con circuitos internacionales globales.¹⁴

En el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia*, Olivier Debrouse relata que Silvia Gruner también formó parte del proceso de circulación global del arte mexicano en la transición de la década de 1980 a la de

1990, entre otras actividades con la participación mexicana en las bienales internacionales de arte: ella fue invitada a la quinta Bienal de La Habana en 1994.

Su habitar en el Centro Histórico de la Ciudad de México, coincidiendo con la llegada de artistas extranjeros y la activación de sus departamentos como espacios de proyectos creativos, la hicieron parte de una discusión/renovación de la escena artística en la que comenzó a realizar pesquisas de objetos perdidos-ingeniosos en mercados barriales para retomarlos en sus trabajos. Solía escoger los de factura artesanal mexicanista (metates de piedra, figuras de barro, raspadores de elotes) y realizar múltiples piezas idénticas con ellos, lo que guarda similitud con la imagen-motivo de *La mitad del camino* para integrar un grupo de procesos en los que Gruner exploró sobre su propia identidad voluntariamente expatriada varios años (figura 8).

Ese periodo es la genealogía de la resolución plástica o los montajes insólitos que reúnen artefactos con contextos u otros objetos disímiles que desplegó en proyectos como *La expulsión del Paraíso*, en el exconvento de Tepoztlán en 1993; *La mitad del camino*, en

¹⁴ Algunos ejemplos de las colaboraciones de Silvia Gruner con la escena artística mexicana, aun cuando radicaba en el extranjero, son la exposición en el Desierto de los Leones de la Ciudad de México titulada *A propósito*, homenaje a Joseph Beuys en 1989 (Gruner participó en cocuraduría con Gabriel Orozco y Flavia González Rossetti), y *La ilusión perenne de un principio vulnerable* en el Art Center for Design en Pasadena, California (en la que Gruner participó en cocuraduría con María Guerra). Información en Olivier Debrouse, Tatiana Falcón, Pilar García, Vania Macías, Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete, Álvaro Vázquez, "A propósito", "La ilusión perenne de un principio vulnerable", en *La era de la discrepancia*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pp. 384, 385, 390 y 391.

InSite 94, y *El nacimiento de Venus*, en una segunda versión en 1995.¹⁵

Hay en los años recientes acercamientos que revisitan *La mitad del camino*, como el artículo de 2004 del documentalista Jesse Lerner sobre arqueología popular fronteriza reciente, o el video *Echo*, de Fiamma Montezemolo en 2015, que sigue las trazas materiales a éste y otros proyectos de InSite, aportes que tienden nuevos puentes de indagaciones futuras sobre este proyecto de Gruner.¹⁶

En cuanto a las singularidades de los materiales fotográficos del Fondo InSite en el Centro de Documentación Arkheia y sus contribuciones para pensar un caso de arte político *in situ*, la misma cédula que titula este apartado documenta que Tlazoltéotl era la diosa mexica que protegía a las parturientas, ayudaba en causas difíciles, reciclaba la inmundicia del mundo, pero también se le dan sentidos de propiciadora de salud, regeneración, abono y se le asocia con otras diosas madres de dioses, abuelas, con ser el corazón de la tierra o con roles agrarios.¹⁷

Otros documentos en el expediente del Fondo InSite que describen la pieza resaltan un potencial polisémico que expande estos atributos en rasgos múltiples a partir de la reproducción de una figurilla comercial que la representa de cuclillas, aludiendo a la labor de parto, multiplicada en serie, en “la línea”, la frontera, protegiendo el intento ininterrumpido del paso a través de ella desde México; algo terrible y esperanzador al mismo tiempo, en un paralelismo con la escatología de lo corporal en los nacimientos humanos. La fisionomía



Figura 8. Silvia Gruner, *La mitad del camino* (acercamiento a las réplicas de la figurilla de Tlazoltéotl), 1994, fotografía digital. Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV-UNAM).

indígena y gesticulante, dolorosa, de Tlazoltéotl de *La mitad del camino*, además de las decisiones plásticas de Gruner sobre su acabado (rojizas, polvosas), converge con la intención de la artista de debatir la relación entre lo mitológico, las contradicciones de los procesos históricos y los discursos ideológicos sobre la nación y cómo éstos ineludiblemente se mezclan con una dimensión en la escala del sujeto desde lo corporal y residual.

Su colocación masiva en “la línea” quedó documentada también en lo procesual con los registros de las fases del montaje y las decisiones técnicas para consolidarlo. Instaladas en la barda, suscitan una dimensión política ineludible a través de una dimensión artística de prácticas de intervención social en las que convergen sujetos y relatos intencionales en las márgenes de sus contextos, creadores y habitantes, y que el registro de archivo de este proyecto de Gruner documenta con

¹⁵ Olivier Debroise, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia*, op. cit., pp. 328-337. Olivier Debroise, Tatiana Falcón, Pilar García, Vania Macías, Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete, Álvaro Vázquez, “Silvia Gruner”, “Temístocles 44”, “InSite”, en *La era de la discrepancia*, op. cit., pp. 354, 355, 403, 424 y 425.

¹⁶ Fiamma Montezemolo, *Echo*, 2015, <http://www.fiammamontezemolo.com/#echo> Consulta: 28 noviembre, 2022. Loney Abrams, “Make America Mexico Again: 10 Artworks About Immigration and the Border”, *Artspace*, 25 de mayo de 2017, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/art-politics/make-america-mexico-again-10-artworks-about-immigration-and-the-border-54812 Consulta: 16 de febrero, 2019. Jesse Lerner, “Borderline Archaeology. Janus-faced geography”, *Cabinet*, Issue 13/Futures, primavera de 2004, [http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/lerner.php/Issue 13 / Futures](http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/lerner.php/Issue%2013/Futures) Consulta: 16 de febrero, 2019.

¹⁷ Marta Gajewska, “Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas”, *Ab Initio*, núm. 11, Madrid, 2015, pp. 89-126.



Figura 9. Silvia Gruner, *La mitad del camino* (personas de la colonia Libertad en el montaje del proyecto), 1994, fotografía digital. Fondo InSite, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV-UNAM).

los agradecimientos y fotografías con las personas de todas edades de la Colonia Libertad durante el montaje de la obra (figura 9).

He dejado correr hasta aquí la secuencia de las imágenes que seleccioné entre las fotos de este proyecto. Pero ahora enfatizo los pinchazos reflexivos que ofrecen el contraste entre el asentamiento urbano y su emplazamiento geográfico, la visualidad como recuerdo de un ámbito de creación del proyecto y algunos de los agentes participantes, los rasgos matéricos del motivo visual central y personas locales con quienes se socializó esta iniciativa, para cerrar el apartado con una reflexión de este segundo caso de archivo significativo para la construcción de memoria, pero con un carácter marcadamente distinto con respecto del primer caso.

Al ser fotografías de registro, que forman un cúmulo fragmentario de aprehensión de un proceso creativo, entre la red heterogénea de materiales y significaciones de un archivo, al mismo tiempo producen nuevos velos y olvidos en tanto los documentos, en este caso visuales: son sólo huellas incompletas, trazas no siempre claras de lo que sucedió en lo real, como ha insistido Ricardo Nava en un artículo en que revisita al filósofo

Jacques Derrida y su texto en torno a prácticas de archivo, de amplia circulación en disciplinas sociales y humanísticas vinculadas a acervos documentales. A esos velos que los documentos desde sí ya portan, porque no son la totalidad de la realidad que testimonian, se suman las discursividades o expresiones que significan y que se vinculan con dinámicas sociales, generadas desde las prácticas de esas especialidades.¹⁸

Reflexiones finales

Las producciones visuales connotan procesos sociales cuando se les conjuntan con fuentes documentales y testimoniales para ir a lo que subyace tras lo que la imagen no aparenta. En estos materiales es problemático el grado de verosimilitud de lo fotográfico asumido con un estatuto ya no de registro fiel de lo real, sino en su fuerza cualitativa para construir tramas de sentido siempre provisionales con respecto de los sucesos que quedan aprehendidos en ellos.

Para Lotman, las prácticas culturales de tradiciones distintas que convergen en una misma circunstancia son también una cualidad intertextual en un fenómeno cultural. De algún modo eso es a lo que accedemos al observar y consultar el catálogo archivístico de las fotos del Fondo Documental Carlos Somonte, con la mezcla de motivos culturales diferenciados en el punk de la Ciudad de México de finales de la década de 1980.

En el análisis del proyecto de Gruner en InSite 94, el punto de partida de lo intertextual es la diversidad de soportes documentales de archivo, minuciosamente preservados desde el proyecto del Archivo InSite, principio de procedencia que el Centro de Documentación Arkheia siguió y que hoy permite atravesar residuos diferenciados en sus mecanismos comunicativos para rastrear trazas de proyectos artístico-políticos, como éste en la frontera México-Estados Unidos. ▣

¹⁸ Ricardo Nava, "El mal de archivo en la escritura de la historia", *Historia y gráfica*, núm. 38, México, 2012, pp. 95-126.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Loney, "Make America Mexico Again: 10 Artworks About Immigration and the Border", *Artspace*, 25 de mayo de 2017, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/art-politics/make-america-mexico-again-10-artworks-about-immigration-and-the-border-54812 Consulta: 16 de febrero, 2019.
- ARONPUNKCRUST, *Pequeña reseña del punk en México*, 2013, <https://www.facebook.com/notes/to2-somos-punks/peque%C3%B1a-rese%C3%B1a-del-punk-en-mexico-by-aronpunkcrust/509473322465897/> Consulta: 10 de febrero, 2019.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, 1989 (1985).
- BERGER, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003 (1968).
- DEBROISE, Olivier, Tatiana Falcón, Pilar García, Vania Macías, Cuauhtémoc Medina, Lourdes Morales, Alejandro Navarrete, Álvaro Vázquez, *La era de la discrepancia*, Ciudad de México, UNAM, 2006.
- Fondo Documental Carlos Somonte. Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).
- Fondo Documental InSite, Caja 52, 1994, Expediente *La mitad del camino*/Silvia Gruner. Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV-UNAM).
- GAJEWSKA, Marta, "Tlazoltéotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas", *Ab Initio*, núm. 11, Madrid, 2015.
- GUADAMR, "Ese 2080 que nunca fue", *Generación*, tercera época, sección *Generación Perdida*, año X, núm. 18, mayo-junio de 1998.
- HERNÁNDEZ, Daniel, "La historia de un chicano que llega al DF con ganas de convertirse en chilango", *Gatopardo*, 19 de diciembre de 2011, <https://gatopardo.com/revista/no-127-diciembre-2011-enero-2012/originales-del-punk/> Consulta: 12 de febrero, 2019.
- LERNER, Jesse, "Borderline Archaeology. Janus-faced geography", *Cabinet*, Issue 13/Futures, primavera de 2004, [http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/lerner.php/Issue 13 / Futures](http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/lerner.php/Issue%2013/Futures) Consulta: 16 de febrero, 2019.
- LOTMAN, Yuri M., "El texto en el texto", en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra/Frónesis, 1996 (1981).
- MARIÑO, Gabriel, *Historias instantáneas. Carlos Somonte, fotógrafo*, video, Canal 22, México, 2016.
- MONTEZEMOLO, Fiamma, *Echo*, 2015, <http://www.fiammamontezemolo.com/#echo> Consulta: 28 noviembre, 2022.
- NAVA, Ricardo, "El mal de archivo en la escritura de la historia", *Historia y grafía*, núm. 38, México, 2012.
- NORA, Pierre, "Los lugares de la memoria. Otra historia", en *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.
- SIMMEL, Georg, "Sobre filosofía de la cultura. El concepto y la tragedia de la cultura", en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, España, Ediciones Península, 1988 (1911).
- ZAMORANO, Gabriela, "Pensar lo visual desde la antropología", en Ana Lúcia Camargo y João Martinho de Mendonça (coords.), *Antropología visual. Perspectivas de Encino e Pesquisa*, Brasil, Universidade de Brasília, 2014.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

EUGENIA MACÍAS • Profesora en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete del INAH, maestra en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y doctora en Historia del Arte por la UNAM. Especialista en fotografía, archivos y arte del siglo xx en México. Ha sido curadora de exposiciones de Héctor García, Enrique Bostelmann, Fernando González Gortázar y Mariana Yampolsky. Laboró en el Museo de Arte Moderno del INBAL, CDArkheia. Recibió el Premio INAH Paul Coremans (2000), el apoyo Richard Gilder (2008) del AMNH (Estados Unidos), el Southwest Book Award por coautoría en libro de Carl Lumholtz (Universidad de Texas, 2015), el apoyo Iberarchivos (2018) por la reorganización del Fondo Histórico MUCA (MUAC-UNAM). Participó en el proyecto conacyt/colmex 1925-45 Viajeros alemanes en México (2018-2022).

TEXTOS Y CONTEXTOS

File gestures ■ **Gestos de archivo**

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 3 DE MARZO DE 2023

DAVID ISRAEL GARCÍA CORONA / HISTORIADOR DEL ARTE
Y MUSEÓLOGO
conservacion.chopo@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

- archivo ■
- teoría del poder ■
- arte relacional ■
- arte contemporáneo ■
- memoria ■
- prácticas alternativas ■
- gesto ■
- contramemoria ■
- decibilidad ■
- visibilidad ■

El archivo genera memoria, transforma las narrativas y amplía los límites de lo que puede ser dicho. Por medio de una revisión filosófica del concepto de archivo, se analizan sus características teóricas más importantes sobre su creación, uso y operación por parte de instituciones públicas. Se busca no sólo mostrar la importancia de los dispositivos de la memoria, sino, sobre todo, cuestionar si los procedimientos institucionales de trabajo dentro del archivo pueden enriquecerse por medio de prácticas no académicas. El gesto, como herramienta informal, tiene el potencial de generar nuevas líneas de investigación y discursivas que detonen nuevos encuentros entre personas.

ABSTRACT

KEYWORDS

- archive* ■
- theory of power* ■
- relational art* ■
- contemporary art* ■
- memory* ■
- alternative practices* ■
- gesture* ■
- countermemory* ■
- decidability* ■
- visibility* ■

The archive generates memory, transforms narratives, and expands the limits of what can be said. Through a philosophical overview of the archive concept, the author will make an analysis of its importance and the fundamental theoretical features that lead to considerations about its creation, use and operation by public institutions. This text intends to show not only the importance of memory devices but, above all, to question the institutional work procedures within the archive, and if it could be enriched through non-academic practices. The gesture, as an informal tool, could help generate new lines of research and discourse, which reveal possibilities for new encounters among people.

Mi método será muy sencillo. Hablaré de lo que he amado; y lo demás, bajo esta luz, se mostrará y se hará suficientemente comprensible.

Guy Debord, *Panegírico*

Son hermosas las palabras de Hal Foster cuando, de manera disimulada, en una apretada nota al pie de página, introduce entre las hojas un pequeño fósforo encendido: “Quizás, como la biblioteca de Alejandría, todo archivo se funda en el desastre (o en su amenaza), comprometido con una ruina que no puede impedir.”¹

Cuán frágil es la memoria, es demasiado esquiva y delicada, olvidadiza aun con los hechos y las cosas que más hemos apreciado. Hasta los más grandes tesoros han terminado por perderse entre las fauces del tiempo y, de ellos, sólo unas cuantas gotas nos quedan. Ciudades enteras que en su momento fueron gloria de imperios, inclusive aquellas que se consideraron maravillas, fueron devoradas por los desiertos; enormes templos que inspiraron la fundación de otras ciudades se convirtieron en montañas; lenguajes completos de civilizaciones milenarias han perdido para siempre su sonido y, en esta nostalgia, es hermoso pensar en la hermosa *balada del pobre Bertolt Brecht*: “De las ciudades quedará sólo el viento que pasaba por ellas.”²

Los archivos son frágiles y sensibles, incluso las piezas más firmes y hechas en materiales estables, talladas en piedra, dentro de palacios, bibliotecas o museos especializados. La memoria de la humanidad no es sencilla de preservar. El odio se ha encargado de condenar muchas obras al fuego, pero también por accidentes se han perdido catedrales y museos con cientos de especímenes; hasta en la época actual, con cientos de protocolos e infraestructura destinada a su protección, numerosas reliquias se han visto reducidas a cenizas.

No todo es causa perdida, y es curioso ver cómo hay miles de ejemplos diversos de objetos tan frágiles que pareciera un milagro que aún se preserven para nuestros sentidos. A veces, de manera fortuita y caprichosa, se encuentra un vino de 1600 años de antigüedad con su botella y corcho intactos, pergaminos milenarios aparecen dentro de vasijas de barro en cuevas en medio del desierto o un código surge oculto, salvándose de todas las llamas, dentro de la cabeza de la estatua del dios de los conquistadores. Son maravillosas las maneras en que se descubren legados y secretos: sorteando las más extrañas dificultades, a veces, una flor nos llega del pasado, y es cuando me pregunto: ¿dónde quedan entonces los incendios?

¹ Hal Foster, *El impulso de archivo*, Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2016, p. 105.

² Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, España, Alianza Editorial, 1999, p. 9.

Según la mitología mexicana, Quetzalcóatl se transforma en tlacuache³ para poder viajar al inframundo y robar el fuego de Mictlantecuhtli; de manera veloz y con su cola en llamas, regresa de este peligroso viaje para regalar el fuego a la humanidad.⁴ Es ahí que las llamas no sólo son guardianes ante las inclemencias de la naturaleza, o el ataque de las fieras, sino que, además, nos reúnen en comunidad y es, alrededor del fuego, que las historias se cuentan y se preservan las palabras de los ancestros. El fuego también es luz en las tinieblas y las palabras encendidas nos ayudan a atravesar incluso las noches más oscuras.

Gilles Deleuze, comentando el trabajo de Michel Foucault, menciona: “Hay que abrir las cosas para extraer de ellas su visibilidad. Y la visibilidad, en una determinada época, es su régimen luminoso, sus centelleos, sus reflejos, los relámpagos que se producen al contacto de la luz con las cosas.”⁵ Con estas palabras, Deleuze busca ejemplificar cómo la filosofía, como acto de pensamiento, no se ocupa de las cosas, sino de la luz que de ellas emana; es decir, siguiendo a Foucault, se pregunta por las relaciones que mantenemos con la vida y con el lenguaje, descubriendo los vínculos de poder. Llevar estas ideas al terreno del archivo resulta fundamental para mí, ya que, como menciona Foucault:

[...] el archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad [...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento.⁶

En otras palabras, para el filósofo francés existe una distinción muy clara entre lo que se ve y lo que se dice.

³ Del nahuatl *tlacuatzin*, que significa “pequeño que come fuego”.

⁴ Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/node/5298#:~:text=La%20palabra%20tlacuache%20proviene%20de%20los%20C3%BAnicos%20marsupiales%20mexicanos Consulta: 8 de diciembre, 2022.

⁵ Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 83, <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf> Consulta 10 de diciembre, 2022.

⁶ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Argentina, Siglo Veintiuno editores, 1970, p. 220.

El archivo —este dispositivo capaz de alterar al sujeto que lo utiliza— y los objetos que contiene mantienen una *forma de lo visible* y *otra forma de lo enunciable*, y éstas nunca pueden ser las mismas. El archivo es un “espacio extendido de organización y distribución de las inscripciones, de las marcas registradas sobre la superficie social, y de su forma de registro”.⁷ Para Foucault, el archivo ordena y distribuye enunciados que constituyen las formaciones discursivas, pero ni este ordenamiento ni los enunciados que lo componen corresponden al hecho mismo que se estudia, ni siquiera al fenómeno observable, sino solamente a su decibilidad. Esta idea me parece muy bien ejemplificada en la obra de Guy Debord, quien menciona: “Sabemos, a ciencia cierta, que la guerra del Peloponeso ha tenido lugar. Pero sólo gracias a Tucídides conocemos su implacable desarrollo y sus enseñanzas. Ninguna comprobación es posible; pero ninguna era tampoco útil.”⁸ Y tiene mucha razón en el sentido de que, aunque el hecho pueda ser corroborado y que esto traerá nuevas luces sobre distintos temas, sus palabras, ya para nuestro tiempo, han creado una realidad que nos ha afectado y cuyas consecuencias históricas son evidentes, independientemente de si los acontecimientos que narra se desarrollaron tal cual lo menciona. Es decir, existe ya un mundo en el que la recopilación de la batalla, a través de la memoria del historiador ateniense, ha creado un mundo cuyas consecuencias son palpables; esto es, que lo importante no es la condición de validez para los juicios, sino una condición de realidad para los enunciados.

Jacques Derrida, en unas cuantas líneas, establece la noción de archivo: “revolucionario y tradicional. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra, mas de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nomos*) o haciendo respetar la ley [...] que es la de la casa (*oikos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución”.⁹ Proveniente del griego ἀρχή (*arkhé*), Derrida establece que la palabra archivo tiene un significado múltiple, tanto en su acepción de “inicio”, como un “mandato” de acción. Con

⁷ Andrés Maximiliano Tello, “Foucault y la escisión del archivo”, *Revista de Humanidades*, núm. 34, Chile, julio-diciembre de 2016, p. 44.

⁸ Guy Debord, *Panegírico*, tomos I y II, España, Ediciones Acuarrela, 2009, p. 43.

⁹ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, España, Trotta, 1997, p. 15.

esto en mente, cobra sentido el hecho de que la palabra latina de *archivum* o el *archium* sirva para designar la residencia de los magistrados superiores —los *arcontes*—, un lugar de poder donde se puede hacer o representar la ley, porque se la conoce y se la sabe descifrar. Este hogar donde mana el orden, donde sus moradores, los guardianes, son los que tienen el poder de interpretar la ley, establece lo que se puede conservar y que “se mantiene al abrigo de esta memoria que él abriga [*sic*]: o, lo que es igual, que él olvida”.¹⁰

Por supuesto, y es algo que se plasma en nuestras leyes generales y otros documentos regulatorios, sabemos que lo interesante y fundamental del archivo no es el edificio en sí, sino que es valioso por la información que contiene y que es necesario organizar, conservar, administrar y preservar de maneras homogéneas.¹¹ Sin embargo, la evocación del lugar físico que tiene la palabra me parece fundamental, ya que es una primera escisión entre lo público y lo privado, entre los que decodifican la información y, por ello, mantienen el poder, de los que no pueden siquiera ingresar al recinto por no pertenecer al mismo linaje. Por ello, Derrida menciona que “Una ciencia del archivo debe incluir la teoría de esa institucionalización, es decir, de la ley que comienza por inscribirse en ella y, a la vez, del derecho que la autoriza.”¹²

Con respecto a lo anterior, el arte tiene mucho que aportar. Hal Foster menciona que “el impulso de archivo”¹³ no es algo novedoso, ni ha aparecido con el arte contemporáneo. Sin embargo, el uso del archivo por parte de artistas, museos y galerías es un sistema ya usual y notorio en fechas recientes que busca mostrar nuevas relaciones entre la información que se almacena. El extrañamiento que el arte genera en el sistema inmanente del archivo trae numerosos beneficios. Siguiendo a Foster, los artistas hacen “que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente [...] llevan las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría a un extremo”.¹⁴

Generan, en suma, “un acto de conocimiento o contra-memoria alternativa”,¹⁵ espacios de disidencia y alteridad que son cada vez más necesarios. Sin embargo, si bien este *impulso* ha traído múltiples beneficios sobre temas “archivados”¹⁶ y ha generado nuevos pensamientos en torno a cuestiones históricas y sobre la memoria, ¿qué pasa al interior de los propios archivos que necesitan este “impulso” que los revitalice?

La práctica archivística, sin duda, es sumamente específica y extenuante. Como se menciona en el *Manual de Documentación de Colecciones Patrimoniales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile*: “una documentación adecuada es capaz de revelar qué tiene el museo, dónde lo tiene y cómo lo tiene. Es, también, una actividad continua, que implica la actualización permanente de la información disponible de los objetos”.¹⁷ O sea, es igualmente importante la preservación y estudio de los acervos artísticos como de los archivos, que implica la memoria escrita de las piezas.

Sin duda, en el arte contemporáneo, las ideas de originalidad, unicidad y autenticidad pierden fuerza de acuerdo con los nuevos postulados artísticos, lo que:

[...] va en contra del ideal tradicional sostenido en la conservación del arte de preservar, en aras del futuro, un pasado definido en la obra de arte. Sin embargo, en vista del estado actual del conocimiento en ciencia, humanidades y ciencia aplicada de la conservación, ya no es posible orientar la ética moderna según las líneas de las ilusiones pasadas.¹⁸

Por ello, la documentación de las piezas es fundamental para poder tomar decisiones en todos los aspectos. Con esto, parte fundamental de nuestra labor en los departamentos de inventario, documentación, registro y conservación reside en la creación de una memoria que acompañe a las piezas y que pueda mostrar las com-

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹¹ Véase Ley General de Archivos, publicada en el *Diario Oficial de la Federación*, México, 15 de junio de 2018. Texto vigente, última reforma publicada DOF 05-04-2022. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA.pdf> Consulta: 7 de diciembre, 2022.

¹² Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

¹³ Hal Foster, *op. cit.*, pp. 102-125.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 104 y 105.

¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶ Nótese la carga negativa del término, que suele asociarse con aquello que se dio por concluido y que no volverá a ver la luz.

¹⁷ Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, *Manual de Documentación de Colecciones Patrimoniales, Chile*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, 2021, p. 9.

¹⁸ Hiltrud Schinzel, “The Boundaries of Ethics-Art without Boundaries”, *CeROArt. Conservation, exposition, restauration d’objets d’art*, 2013, <https://doi.org/10.4000/ceroart.6737> Consulta: 13 de diciembre, 2022.

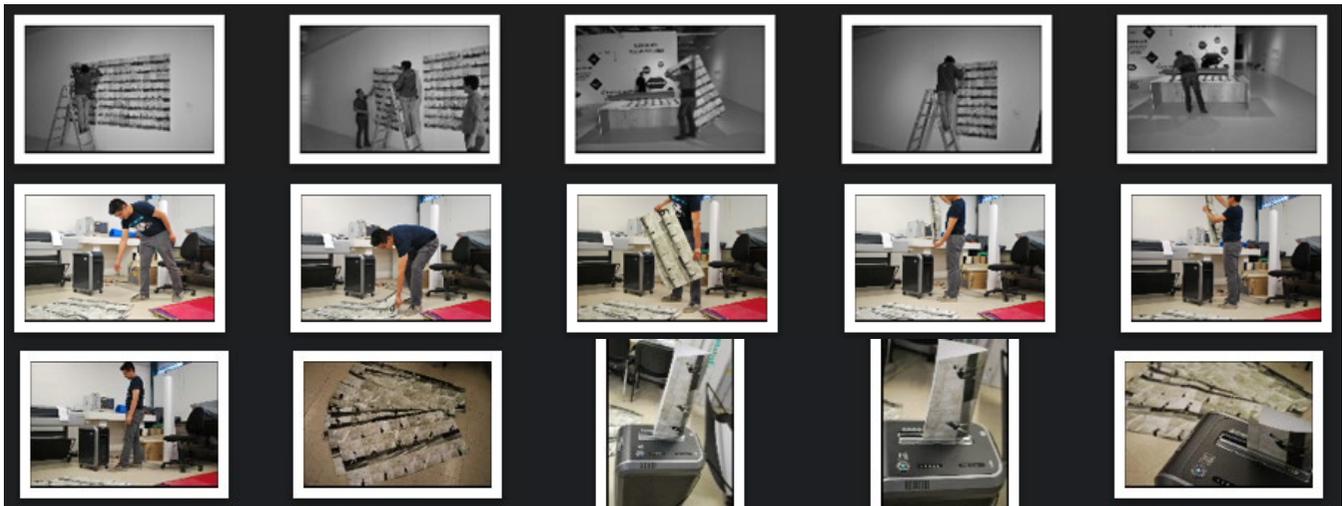


Imagen 1. El registro de la destrucción de la obra da pie a la creación de una nueva obra que continúa su impulso provocador.
Foto: cortesía Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

plejidades de las obras, así como su propia historia. No es la intención, en este breve ensayo, hacer referencia a las múltiples tareas que implica el trabajo documental, sino llamar la atención a un hecho importante normalmente pasado por alto. Para Rodrigo Karmy Bolton: “las palabras se burocratizan, pierden la potencia con las que fueron pronunciadas, el gesto con el que abrían posibilidades y operan como simples referencias automáticas sin posibilidades de gestualidad”.¹⁹ La palabra que destaco de esta cita es “gesto”. Para Hanna Arendt, además de comunicar un mensaje o un sentido, “toda palabra está soportada por el gesto que la dice, y ella es asumida sólo a partir de esa otra esfera de la acción: la del gesto de la palabra *dicha*”.²⁰

Si bien una parte fundamental de todo trabajo documental es aspirar a la formalidad, eficiencia y precisión, para evitar vaguedades, anacronismos, crear supuestos y mal informar a los usuarios, me parece que existe un enorme potencial dentro de estos pequeños guiños que complementan con el aséptico, neutral y formal archivo. Sobre todo, siguiendo a Agamben, es importante notar que el gesto logra hacer visible al me-

dio como tal, al abrir la esfera del *ethos*: “En el gesto, la imagen encuentra vida y los medios sin fin reinan. [...] Una imagen podría devenir mercancía sólo si es separada del gesto. Cuando es abrazada por el gesto, la imagen adquiere potencia.”²¹

Sin que eso signifique el menoscabo o la suplantación de metodologías disciplinarias, es en el gesto donde podemos apoyarnos para acrecentar la información que podemos dar del objeto desde pequeñas acciones, ayudando a exponer subjetividades y elaborarlas estéticamente. Sobre todo, considero importante estas acciones para reflexionar sobre nuestros propios mecanismos de memoria y buscar nuevas metodologías contra la disciplina interiorizada desde la informalidad personal. Recordemos que, si bien las instituciones administran los regímenes de *decibilidad* y *visibilidad* de estos dispositivos, con toda su infraestructura, sus normas archivísticas, su burocracia de conservación, no son las propietarias últimas de los archivos. Volver pública la casa (*oikos*) democratiza el poder de leer e interpretar la ley (*nomos*), y posibilita tener nuevos parámetros sobre lo que es valioso y vale la pena preservar.

¿Cuáles son las estrategias que podrían seguirse para hacer estos gestos? Para responder eso, pienso que son adecuadas las palabras de Perera Velamazán sobre la politización del archivo planteada por Foucault:

¹⁹ Rodrigo Karmy Bolton, “La vida que inútilmente se consume en la llama. Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord”, *Valenciana*, núm. 29, Chile, enero-junio de 2022, p. 352, <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/618/1003> Consulta: 10 de diciembre, 2022.

²⁰ Juan José Martínez Olgún, *Logocentrismo y filosofía política. Ocho ensayos sobre escritura y política*, Buenos Aires, Teseopress, 2020, <https://www.teseopress.com/logocentrismoyfilosofiaopol> Consulta: 10 de diciembre, 2022.

²¹ Rodrigo Karmy Bolton, *op. cit.*, p. 360.

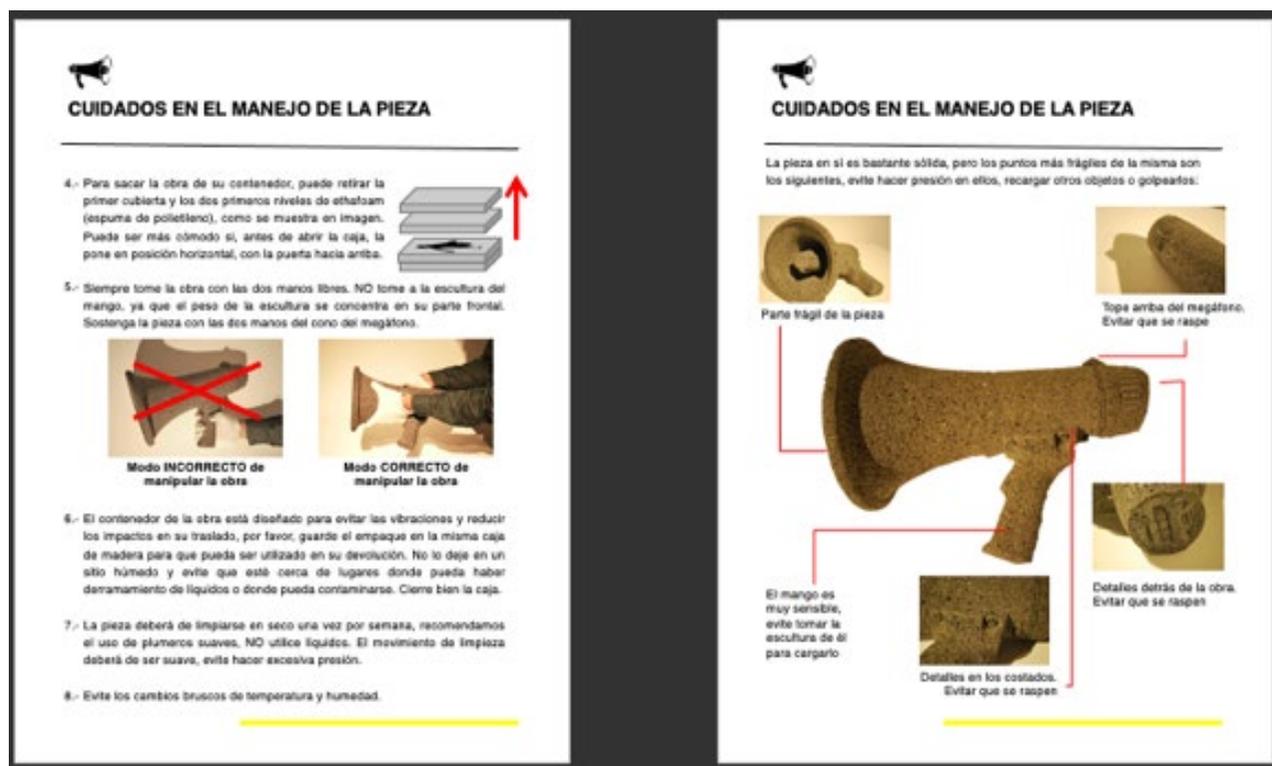
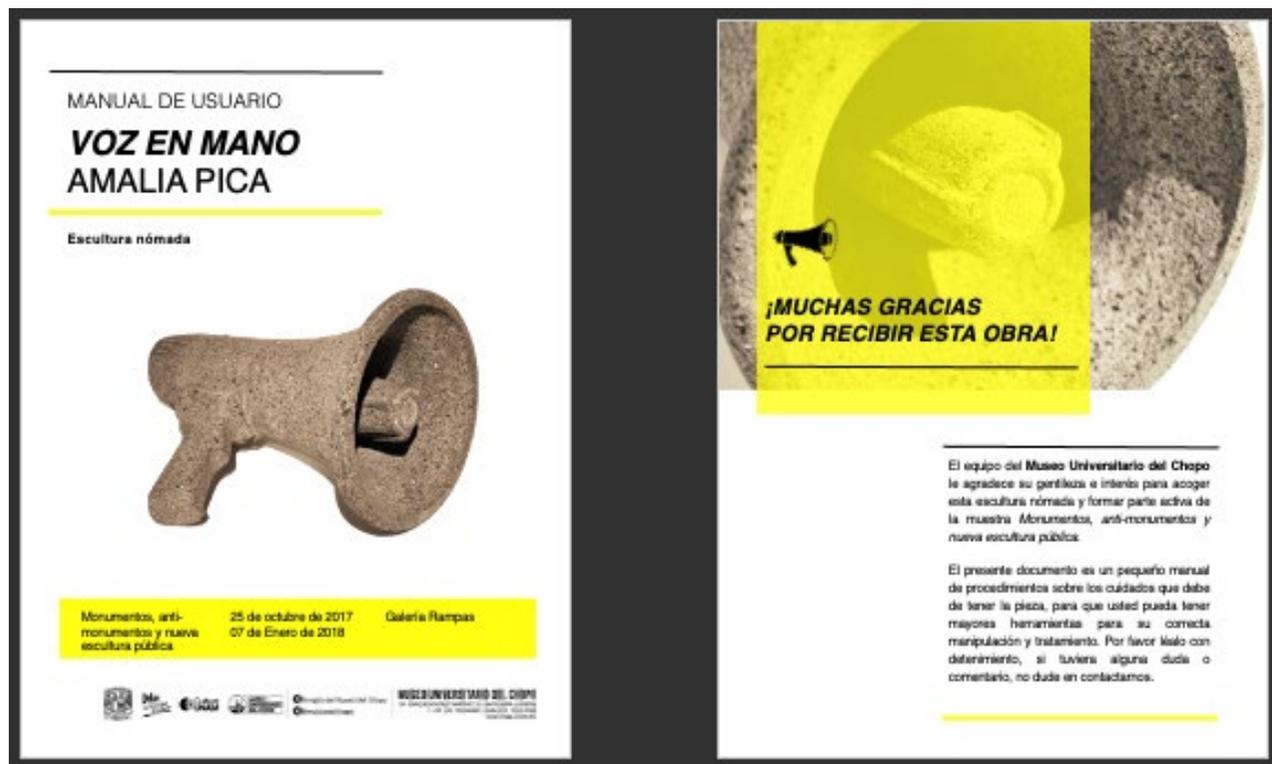


Imagen 2. Las labores de registro y conservación no sólo funcionan hacia dentro de las instituciones, sino que pueden trascender a la misma, no para hacer nuevas restricciones, sino para acercar, de maneras más amigables y seguras, a las personas a las obras que cuidamos.

Foto: cortesía Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.



Imagen 3. Las labores de registro y conservación no sólo funcionan hacia dentro de las instituciones, sino que pueden trascender a la misma, no para hacer nuevas restricciones, sino para acercar, de maneras más amigables y seguras, a las personas a las obras que cuidamos.
 Fotos: cortesía Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

[...] no consiste en una mera duplicación de un pensamiento, ni menos aún en la reproducción del orden de los archivos. Al contrario, radica en la singular experimentación de un trastrocamiento del archivo, y con ello, de un pensar lo impensado hasta ahora en el archivo [es decir, buscar] estrategias que Foucault crea para hacer transmisibles sus estupores²²

El registro, el archivo, el embalaje, es una suerte de prolongación del encuentro y la duración de la posibilidad de éste entre las personas y la obra, un “actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera

de las relaciones humanas”.²³ Me parece que, por ello, es necesario que tratemos de implementar de manera metódica este tipo de ejercicios gestuales que, por tratarse de guiños, su eficacia no está en la perfección de su hechura, sino en la potencia de su acción.

Algunos pequeños gestos que he incorporado dentro del propio archivo del Departamento de Registro y Conservación en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, donde laboro, sirven de breves ejemplos al respecto. Con estas muestras no pretendo realizar un recuento exhaustivo, ni quisiera abundar sobre los gestos, sino que me gustaría que ellos hablaran por sí mismos, como una muestra más de su potencia.

²² Pablo Perera Velamazán, *Los archivos de Michel Foucault. Sobre el dudoso murmullo que nos rodea a cada uno. La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 161-198.

²³ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2018, p. 51.



¡HUBO UN ACCIDENTE CON UNA OBRA!

RESPIRA Y MANTÉN LA CALMA 🙄

NO ocultes ningún desperfecto,
NO repares el daño 🧹

Tranquilice al público 😎

Rescata la información más importante:

¿Qué, cómo, cuándo, dónde? → Ocurrió el daño
¿Quién estuvo presente? → Público y compañeros 🐱

Toma fotos de los eventos.

Ten estas imágenes de referencia:

Referencias arquitectónicas
Clave de referencia
Pisos dañados

Daño principal
Referencia de costo

Reporta a los superiores y áreas indicadas 🏃

¡MIL GRACIAS POR TU AYUDA! 🙌

Imagen 4. La comunicación de necesidades a nuestros compañeros debe ser con un lenguaje directo y sencillo; sobre todo, propiciar un diálogo que vaya más allá de la notificación de labores, que se base en la colaboración y el intercambio de ideas. Foto: cortesía del Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

1

¿TIENE, EN VERDAD, ALGUNA IMPORTANCIA EL ARCHIVO?

Toda institución, en su actividad diaria, genera información y contenidos. Estos documentos, en su conjunto, constituyen un archivo que da soporte a las decisiones y procedimientos de la organización, es decir, genera memoria.

Pero el archivo no es el cúmulo de cajas llenas de legajos y papeles en un permanente amontonamiento o el testigo manifiesto de la burocracia de una institución. Si se continúa pensando en esos términos, por supuesto que la utilidad del archivo será limitada ya que, ¿qué función podrá tener un montón de papeles apilados en estantes?

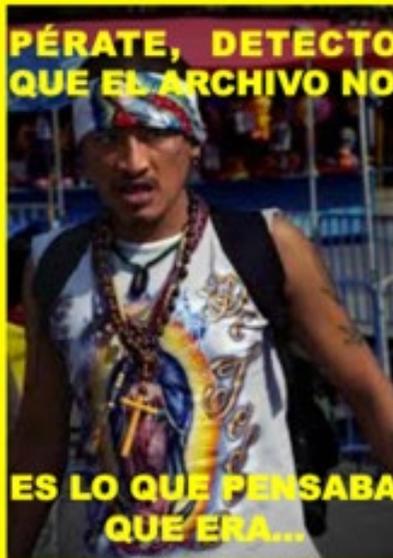
Sin embargo, si reflexionamos un poco más sobre el archivo más allá de su cualidad material, podremos darnos cuenta de su gran potencial. La trascendencia de un archivo es mucha, en palabras de la UNESCO, a través de su Declaración Universal sobre los Archivos, éstos

custodian decisiones, actuaciones y memoria. Los archivos conservan un patrimonio único e irremplazable que se transmite de generación en generación [...] Los documentos son fuentes fiables de información que garantizan la seguridad y la transparencia de las actuaciones administrativas. Juegan un papel esencial en el desarrollo de la sociedad contribuyendo a la constitución y salvaguarda de la memoria individual y colectiva

[1]

PÉRATE, DETECTO
QUE EL ARCHIVO NO

ES LO QUE PENSABA
QUE ERA...



4

¿QUÉ PROPONGO?

El mantenimiento en orden de un archivo no debe de ser una tarea complicada o que lleve demasiado tiempo, por el contrario, debe de formar parte integral de las actividades diarias sobre la propia producción de contenidos dentro del museo. Este hecho es importante, sobre todo si pensamos que la finalidad de este trabajo de gestión es el de optimizar recursos, convirtiendo en bien activo un archivo que, de otro modo, permanecería guardado indefinidamente.

Así, después de revisar la información con la que contaba, empecé a trabajar en la construcción de una plataforma sencilla en la que se pudiera realizar un sencillo llenado de la información de manera rápida, pero que fuese ordenado y con una presentación agradable.

Escogí entonces el programa Power Point para poder realizar esta memoria con el fin de darle cabida no solo a la información y datos escritos, sino también a la memoria visual y a la presentación vistosa desde un programa de fácil acceso y de uso común. Así, no solo no será necesario que exista una persona especializada para poder realizar este informe, sino que también no se requerirá un entrenamiento especial o la compra de un programa nuevo para realizar el trabajo de archivo. Además, debido a la naturaleza misma del programa, puede ser fácilmente modificable si se considera necesario suprimir o ampliar alguna sección, de igual manera, se puede utilizar el presente documento como un machote en el que solo se tengan que ingresar los nuevos datos generados en las nuevas exposiciones.



Imagen 5. El manual práctico para la continuación del proyecto Memoria curatorial en el Museo Universitario del Chopo sin duda fue una iniciativa que careció de lineamientos teóricos y conceptuales más profundos, producto de un debate abierto. Merece revisarse, corregirse y ampliarse, sobre todo porque la eficacia de la propuesta radicó en que atendió una importante necesidad interna con los recursos que se disponían. Foto: cortesía Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.



Imagen 6. Meme-resumen que aparecía al final del manual práctico para la continuación del proyecto Memoria curatorial en el Museo Universitario del Chopo. Foto: cortesía Departamento de Registro y Conservación, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

El primer gesto (imagen 1) trató del registro de la destrucción de una obra que se había reproducido con el consentimiento de la artista Mabel Palacin en la muestra *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo* de 2016. La pieza 6'' es la fotografía en blanco y negro de varias personas durante el provocativo acto de lanzar una piedra. Para documentar su destrucción se realizaron secuencias fotográficas desde su retiro del muro donde se exhibió, hasta su paso por la trituradora. El documento se convirtió en un GIF que acompañaba el acta de destrucción formal.

El segundo gesto es la creación de un "manual de usuario" que acompañara a la pieza *Voz en mano* de la artista Amalia Pica, dentro de la muestra Monumentos, antimonumentos y nueva escultura pública, presentada en 2017 y 2018 (imagen 2). La intención era que los vecinos del museo pudieran tenerla en préstamo temporal por una semana y que después se conocieran entre ellos cuando hicieran el intercambio de la obra. Para ser buenos anfitriones, creamos no sólo una maleta especial para que las personas la transportaran sin complicaciones, sino también un documento sencillo que explicaba los cuidados que se debían de tener y porqué los recomendábamos, con lo que intentamos comuni-

car la propia labor del museo en materia de conservación (imagen 3).

Como ejemplo de un pequeño gesto interno presenté resúmenes de los manuales operativos enfocados a las principales labores que se solicitan al personal de vigilancia e intendencia cuando se presentan incidencias dentro de las salas (imagen 4). Esta imagen venía acompañada de charlas informativas, pequeñas demostraciones y pláticas con los vigilantes e intendentes con el fin de que nos externaran sus preocupaciones y experiencias. A partir de estos ejercicios, la comunicación fluyó mucho mejor entre estas áreas y el Departamento de Registro y Conservación.

Finalmente, otro ejemplo sobre archivo y gesto fue el proyecto que presenté durante mis prácticas profesionales en el Museo Universitario del Chopo. A través de un manual razonado explicaba la importancia del archivo y la memoria museológica de las exposiciones, pero enfocado para los prestadores de servicio social, por lo que el lenguaje y las referencias eran de fácil acceso y redactado con la finalidad de que tuvieran la motivación de retomar las labores de archivo y que pudieran generar nuevos acercamientos a los formatos de memoria que tiene el museo (imagen 5). ▽

BIBLIOGRAFÍA

- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2018.
- BRECHT, Bertolt, *Poemas y canciones*, España, Alianza Editorial, 1999.
- Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, *Manual de Documentación de Colecciones Patrimoniales, Chile*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, 2021.
- DEBORD, Guy, *Panegírico*, tomos I y II, España, Ediciones Acuarela, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf> Consulta: 10 de diciembre, 2022.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, España, Trotta, 1997.
- FOSTER, Hal, *El impulso de archivo*, Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Argentina, Siglo Veintiuno editores, 1970.
- KARMY BOLTON, Rodrigo, “La vida que inútilmente se consume en la llama. Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord”, *Valenciana*, núm. 29, Chile, enero-junio de 2022, p. 352, <http://www.revis-tavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/618/1003> Consulta: 10 de diciembre, 2022.
- Ley General de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, México, 15 de junio de 2018. Texto vigente, última reforma publicada DOF 05-04-2022. Consulta: 7 diciembre, 2022.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, Juan José, *Logocentrismo y filosofía política. Ocho ensayos sobre escritura y política*, Buenos Aires, Teseopress, 2020, <https://www.teseopress.com/logocentrismoyfilosofiapol> Consulta: 10 de diciembre, 2022.
- Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/node/5298#:~:text=La%20palabra%20tlacuache%20proviene%20del,son%20los%20%C3%BAnicos%20marsupiales%20mexicanos Consulta: 8 diciembre, 2022.
- PERERA VELAMAZAN, Pablo, *Los archivos de Michel Foucault. Sobre el dudoso murmullo que nos rodea a cada uno. La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- SCHINZEL, Hiltrud, “The Boundaries of Ethics-Art without Boundaries”, *CeROArt. Conservation, exposition, restauration d’objets d’art*, 2013, <https://doi.org/10.4000/ceroart.6737> Consulta: 13 de diciembre, 2022
- TELLO, Andrés Maximiliano, “Foucault y la escisión del archivo”, *Revista de Humanidades*, núm. 34, Chile, julio-diciembre de 2016.

SEMBLANZA DEL AUTOR

DAVID ISRAEL GARCÍA CORONA • Licenciado en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana (2003-2008). Estudió la maestría en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete (2014-2016). Curador cofundador de la galería independiente de arte contemporáneo Sala de Urgencias, Ciudad de México. Restaurador de obra mural en el Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (2009-2015). Desde 2016 es jefe del Departamento de Registro y Conservación del Museo Universitario del Chopo. Sus trabajos académicos han sido publicados en revistas como *CR-Conservación*, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México, 2021), y *Erizo Media* (México, 2020). Ha impartido conferencias en diversas instituciones nacionales y extranjeras.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Use of the family archive in the films Santiago, Perdida, Cuatreros and No intenso agora

■ **Uso de archivo familiar en las películas *Santiago, Perdida, Cuatreros y No intenso agora***

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 3 DE MARZO DE 2023

FAVIOLA LLAMAS / CREADORA ESCÉNICA
faviollamas@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

archivo familiar ■
películas ■
Latinoamérica ■

Las expresiones artísticas que utilizan los archivos no ven a éstos como simples datos que dan cuenta de algo, sino que los emplean para plantear interrogantes sobre lo dicho: un documento puede ocultar información que otro revela. Se confrontan archivos públicos, de noticieros, oficiales, de la cultura de masas, con archivos privados, familiares o íntimos, para crear nuevas memorias y contramemorias que luego serán trastocadas según sea la intención del artista. Esta investigación revisa el uso del archivo, en especial aquel relacionado con la familia, para crear narrativa en cuatro películas latinoamericanas.

KEYWORDS

family archive ■
films ■
Latin America ■

The artistic expressions that use archives, do not see these as simple data that account for something, but rather use them to raise questions about what was said, since a document can hide information that another reveals; public archives are confronted with private, intimate ones, creating new memories and counter-memories that will later be disrupted according to the artist's intention. This research reviews the use of the archive, especially the one related to the family, to create narrative in four Latin American films.

ABSTRACT

Santiago y No intenso ahora

Las películas *Santiago* (2007) y *No intenso ahora* (2017) son creaciones del director brasileño João Moreira Salles, nacido en Río de Janeiro en 1962. En ambas producciones, el cineasta tiene como base el archivo para la creación de narrativa, que se mueve entre los ejes de la melancolía, la juventud y la familia.

Santiago es la resignificación y cambio de intención de una serie de entrevistas que Moreira le hizo a quien fuera el mayordomo en su residencia familiar. Tiempo después, ya muerto Santiago, hace una evaluación del material filmado y crea una pieza que vincula la memoria de la familia con la del propio personaje, a través de las tomas originales. Así, el documental transita por varios tiempos fílmicos: el pasado familiar y laboral dentro de la casona en Río de Janeiro, los recuerdos de Santiago, el de la filmación de 1992 y el tiempo presente, en 2007, de la edición y concepción del proyecto.

Uno de los mayores recursos que tiene este documental es la voz, desdoblada y atemporal; la que formula las preguntas años atrás y la voz narrativa que construye el relato, que es la del mismo creador. Mariano Veliz afirma que para el mayordomo esta voz nunca dejó de ser la del hijo del jefe, debido a que “En las imágenes del archivo, Santiago repite hasta la extenuación, a pedido del cineasta, las frases que éste quiere registrar y adopta cada una de las posiciones físicas requeridas. Así, es relegado a un lugar servil en relación con la voz del amo. En contraposición, su voz resulta inaudible para éste.”¹ Moreira nota esto una vez revisado el material: “Durante los cinco días del rodaje yo nunca dejé de ser el hijo del dueño de casa y él nunca dejó de ser el mayordomo.” Comprende que la película que había pensado debe reformularse para poder ser contada.

Los fragmentos de películas familiares y fotografías son introducidos en la obra como dispositivo de memoria que reconstruye el pasado, que da contexto sobre las líneas de acción que existieron entre el creador y Santiago, registrando los discursos internos de la familia y lo social: el mundo que les tocó vivir, la clase social a la que correspondían, la cual Santiago reafirma en la narración de su cotidianidad, en lo que hacía en casa, en los arreglos o las fiestas. Sus memorias de los grandes espacios están enmarcadas por ambientes pequeños en los que es entrevistado; él es enmarcado por sus memorias y su propio archivo que ha ido almacenando. Manuscritos en los que rescata la historia de la “aristocracia universal”, compuestos por treinta mil páginas transcritas y sacadas de bibliotecas privadas y públicas.

¹ Mariano Veliz, “Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo”, 26 de marzo de 2020, <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/729/572>

En esta película se reivindican las historias no escuchadas en su momento: el archivo tiene la función de dar voz a lo no atendido en el pasado. No sólo en el relato familiar, sino en el social. Sin embargo, al hablar de Santiago, el cineasta puede referirse a sí mismo y su pasado. “El *film* que intenté hacer hace trece años era sobre él [...] ahora sé que el documental es también sobre mí.”

A su vez, *No intenso ahora* es un trabajo sobre otros tipos de archivo; en esta película confluyen recuerdos domésticos, registros de tres movimientos revolucionarios que no parecen tener nexos directos con el Brasil de la dictadura militar de ese momento: la Revolución Cultural china, el Mayo francés y la Primavera de Praga. El filme está dividido en cuatro partes: un prólogo, dos capítulos que retoman la imagen de la fábrica como centro de atención, que hacen un símil con las primeras imágenes filmadas en la historia del cine, y un epílogo.

La cinta comienza con imágenes de autoría anónima de Checoslovaquia en 1968; la voz narrativa informa que lo que se ve en ellas es todo lo que se conoce sobre las mismas. Se aprecia un entorno que se puede calificar de felicidad, durante la primavera o verano, dada las ropas que trae puesta la gente; describe una codificación que le da el archivo. Después nos ubica en Brasil, con otra familia, la cual tampoco conoce; en este registro se ven los primeros pasos de una niña que, como dice la voz narrativa: “Sin querer, muestra también, las relaciones de clase en el país. Cuando la niña avanza, la nana retrocede. Ella no forma parte del cuadro familiar.” Podemos intuir que hace una pequeña referencia a Santiago, quien en los registros familiares que se utilizan en la película homónima de 2007 tampoco aparece.

Estos primeros segundos nos dan la línea que permeará la película. El archivo dialogará con el espectador y nos ubicará en un contexto temporal, 1968. El “tiempo” y las “maldiciones” articulan el relato que comienza con imágenes que provienen del archivo de la madre del director y su viaje a China en 1966. Esos registros de viaje funcionan como punto originario de un relato sobre las ilusiones de juventud y la decadencia del tiempo y, concretamente, van menguando, como la felicidad, que se volverá escasa en las décadas de 1970 y 1980 hasta casi desaparecer.² De

²Natalia Taccetta, “Archivos de la utopía. Pasado práctico y reescritura melancólica”, *laFuga*, 2018, p. 5, https://ficcionalarazon.org/wp-content/uploads/2018/08/archivos_de_la_utopia_pasado_practico_y.pdf

igual forma, nos remite a Francia y Brasil, sus dos mundos, al menos de su infancia, y de su madre, a quien recuerda feliz en el pasado. Existe una diversidad de tiempos, el viaje de la madre en 1966, los años 1968 y 1969 y el tiempo de la familia, que engloba su infancia, con postales y cotidianidad familiar.

A diferencia de *Santiago*, que fue filmada con otra intención y en diferente contexto, en esta película no hay escenas tomadas por el autor, sino que se trata en su totalidad de materiales recuperados que le permitirán pensar su lugar en el mundo, la juventud y la muerte, a la que alude con las figuras de Jan Palach (Checoslovaquia), Edson Luís (Brasil) y Guilles Tautin (Francia). En el filme, estos mártires articulan el tema de la precariedad de la vida y cómo ésta se valora de modo diverso en cada lugar, dependiendo de si se está en una Europa enardecida o en una Latinoamérica aletargada, lista para el Plan Cóndor.

En efecto, *No intenso ahora* asegura que nadie llora a Edson Luís tanto como se recuerda a Palach prendiéndose fuego o a Tautin actuando en solidaridad con los obreros de Renault.³

El realizador se vale de diferentes recursos para transformar las narrativas, utiliza secuencias en tiempo real, o desaceleradas, fotografías, primeros planos a revistas, acercamientos a periódicos. La voz narrativa nos va guiando en su afán por entender los detonantes sociales que proponían cambiar la sociedad; nos cuenta una historia ya vivida, trayendo al presente esa juventud explosiva que quería destruirlo todo; combina su voz con audios, entrevistas o levantamiento de imagen y sonido del archivo de esa época, junto con los testimonios del viaje de su madre por China, sus apuntes, sus impresiones. Combina las memorias de un archivo personal con uno público para presentar su visión del mundo.

Perdida

Documental mexicano realizado por Viviana García-Besnó en 2009, en el que muestra la trayectoria de la familia Calderón, principalmente de José U. Calderón y de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, hijos del primero, quienes se desarrollaron en el medio cinematográfico como exhibidores, distribuidores y productores.

³*ibidem*, p. 6.

res en diferentes facetas de la historia del cine nacional; paralelamente, la cinta rescata la memoria familiar, ya que la realizadora es descendiente de esta familia, de modo que parte de una búsqueda en archivos personales para luego recurrir a los archivos públicos, en una búsqueda de los motivos por los cuales el apellido de su familia ha sido silenciado. No localiza “ningún libro de cine mexicano que mencionara a mi bisabuelo, pero descubrí que en la historia del cine sí se hablaba de mis tíos abuelos [...] [de] lo malas que habían sido sus películas”, dice la creadora en la película.

“¿Dónde empiezo a buscar la memoria de mi familia?” Esta interrogante la conduce a los archivos, no solamente los que tiene a mano, sino que rastrea en lugares como Chihuahua, Acapulco y Estados Unidos, donde reúne testimonios y graba las antiguas salas de cine que alguna vez pertenecieron a su familia. Así, los archivos con los que articula el filme son rescatados de ficheros, baúles, roperos, bodegas, salas de lectura, bibliotecas y filmotecas, tanto públicas como privadas. Utiliza afiches de películas, cartas, registros de contabilidad, telegramas, expedientes, planos arquitectónicos de salas de cine, agendas y álbumes fotográficos; también echa mano de entrevistas a sus parientes e historiadores de cine, así como fragmentos de los títulos producidos por su familia.

Pérdida busca ofrecer una lectura actualizada del pasado cinematográfico mexicano, sacando a la luz avances y estilos de aquellos que fueron marginados y aceptando la manera en que el cine de ficheras marcó un antes y un después en las prácticas de consumo cinematográfico en México. A la par, combina la búsqueda de una reconstrucción de la historia personal de la creadora con el ámbito público. La narrativa visual la construye mediante un trabajo de edición de imágenes con fragmentos de películas, melodías representativas y propias de la música popular; deambula por diferentes escenarios de México y Estados Unidos. La película incluye entrevistas con actores como Ricardo Montalbán, Antonio de Hud, Ana Luisa Peluffo, Sasha Montenegro, Rafael Inclán y Lyn May.⁴

En este documental se expone al acervo fílmico como un agente que permite indagar la historia y la

cultura al usarlo para validar la información de un proceso específico, una parte del desarrollo del cine mexicano; es un soporte de memoria que no solamente nutre a la realizadora, sino que también pertenece al ámbito cultural nacional.

Cuaterros

El título de esta cinta responde al mote que se les da a quienes se dedican a robar animales, en especial caballos o ganado vacuno. Adriana Bocchino señala que el uso de la palabra robo hace referencia a lo clandestino y esto, a su vez, a lo agreste del campo argentino, un espacio incontrolable, fuera del sistema y de las burocracias. “Cuatrerear es estar fuera y al mismo tiempo en el centro, en lo profundo, en lo definitivo del territorio [...] *Cuaterros* [nos] ordena ciertos materiales para mostrar(nos) el (des)orden de la historia, su historia, la de su padre y la nuestra.”⁵

El filme, de 2017, parte de la lectura realizada por la directora, Albertina Carri, de un libro de Roberto Carri, su padre, titulado *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968). A la par, hay una salida paralela con el descubrimiento del guion para la película *Los Velázquez*, hoy desaparecida, también basada en el libro de Roberto Carri y filmada por Pablo Szir y Lita Stantic en 1971-1972. En la cinta, los archivos públicos y privados comparten un mismo sitio: un texto publicado es leído por la voz de la hija del autor, la que a su vez es la realizadora, quien encuentra y rastrea la historia de un filme escrito para ser visto de manera “pública”, con las implicaciones que eso conllevaba durante la dictadura, pues nunca pudo ser exhibido, mostrando así las inquietudes que hay al exponer al archivo y traerlo al plano actual.

De esta forma se utilizan imágenes publicitarias, noticieros de época, imágenes del uso de la violencia en protestas o de represión estatal, instrucciones para armar una bomba Molotov, animaciones y fragmen-

⁴S. Flores “Otros modos de escribir la historia del cine: la cinematografía mexicana según tres documentales de los últimos años”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 2020.

⁵Adriana A. Bocchino, “Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuaterros* de Albertina Carri”, en *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, La Plata, 21 al 23 de junio de 2017, <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a3.pdf>

tos del cine argentino de diferentes contextos y tesituras. Hay también una secuencia en clave de ficción, en la que dos personajes emulan diálogos entre Carri y Stantic. Estas imágenes se visualizan en diferentes pantallas, dentro del cuadro de proyección. Pueden ser dos, tres, cuatro o cinco visionados simultáneos o que se alternan entre sí. En muchas ocasiones, esto exige al espectador tener que decidir qué ver, a qué ponerle atención y, sobre todo, qué interpretación se corresponde con lo que se está diciendo y viendo. La película requiere, pues, de un espectador activo.

Cuaterros conserva su raíz concebida en la instalación y en el ensayo fílmico; propone un género híbrido que se vale de la representación sonora y visual para la construcción de una ficción, sin que por ello deje de trabajar sobre la validación del relato. “Existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales —dependientes de su contrato con lo real— que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento.”⁶ El Yo articulado está en el relato y en la voz que enuncia. Conserva los rasgos del documental, del relato familiar y de los ensayos fílmicos; se conjugan sus procesos de instalación con sus procesos cinematográficos.

Albertina Carri comienza la película con la lectura del prólogo del libro de su padre:

Desde hace más de un año comencé a preocuparme en el caso de Isidro Velázquez. Era la época del operativo “Fracaso”, cuando más de 800 policías salieron derrotados en la mayor movilización para darles caza. Velázquez y Gauna eran más populares que nadie en la provincia del Chaco. Su fama traspasaba las fronteras provinciales y se hablaba de ellos en todo el norte chaqueño y Paraguayo.

Así, la presentación marca las pautas de un posible eje de lectura del filme. Nos ubica en una época y tiempo específico, sin dar, en ese momento, indicios de que está dando lectura al trabajo de su padre:

⁶ M. Contreras, “Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri”, 2019, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-15292019000100124&script=sci_abstract ESTÁ ROTA LA LIGA / liga cambiada

[...] Una pequeña investigación sobre el terreno. Conversaciones con poblaciones del lugar. Lectura de diarios y de otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso. Intercambio de correspondencia con amigos que viven por la zona, componen la base empírica de este trabajo. Evidentemente el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco.

Este entrecruce de lo que se dijo (escribió) antes y su enunciación actual cobra sentido en esta parte de la presentación. La metodología es la que utilizó su padre para la creación del libro, y es la que emplea la realizadora para aproximarse no sólo a la investigación del material, sino también al encontrar ese algo con su pasado que le resuena en el presente y, sin saberlo, en el futuro del armado de la cinta.

Es una introducción acompañada de imágenes fuertes, de enfrentamientos y advertencias, que genera un horizonte de expectativas. En ocasiones, la imagen acompañará a la narración, en otras la pondrá en contradicción y en unas más la cuestionará. Durante toda esta introducción se piensa que es una justificación de la película, y en gran parte lo es, no obstante, proviene de un lugar ya hecho y evocado. La voz de Albertina Carri será la gran guía para abordar esta cinta. Lo que vaya generando la voz es al mismo tiempo el rescate oral de su propio archivo y el desarrollo de una investigación emprendida para encontrar los rastros de Isidro Velázquez, de su padre y de su madre. Su voz pone en evidencia tres niveles de archivo: personal, de investigación y público, mezclados de manera constante, como la memoria. Este relato múltiple que da la palabra, lo dan también las imágenes: las pantallas simultáneas rompen con la linealidad:

[...] una imagen tapiz, una imagen acumuladora y desjerarquizada, funciona, principalmente, como método de investigación de la memoria personal y la memoria fílmica. De esta manera, se establece un entrecruzamiento entre la dimensión íntima-biográfica con la dimensión más amplia: el problema de la representación de la historia dictatorial del pasado reciente argentino.⁷

⁷ *Idem*

Es una mirada melancólica sobre un pasado marcado por las derrotas: de la revolución, de Isidro Velázquez, de la familia, junto con la realización de una película sobre el trabajo de su padre.

La voz narrativa también revela el artificio que fue creando. El cine como soporte se expone, las líneas del desgaste de la cinta se hacen presentes, los cuadros de fotogramas completos, en los que se divisa la cinta de sonido, los números del conteo antes del inicio, el sonido desgastado. Se expone no sólo el contenido del archivo, sino al archivo mismo.

Si bien utiliza casi en su totalidad material de archivo, existe una escena rodada expresamente para la película, que anuncia el final, en la que la realizadora está jugando con su hijo en la penumbra. Una nueva generación que puede aprovechar y alumbrar este pequeño pedazo de memoria, que subsana un poco el pasado sin reconciliarse con él. La cinta termina con la lectura de un libro que en esos momentos le está leyendo Albertina a su hijo, libro que a la vez fue apuntado por su madre al inicio. Esta imagen es la consecuencia de todo lo mostrado. El archivo (pasado) demuestra sus dos consecuencias, a Albertina Carri y su hijo.

Cruces del archivo

Las películas analizadas desdoblan diferentes tipos de archivos para cuestionar a las imágenes ya hechas. *Cuaterros* y *No intenso ahora* renuncian, la primera casi por completo, a la filmación de nuevas imágenes. Explotan las posibilidades que brindan los acervos e intervienen las imágenes ya hechas, evocadoras de otros tiempos, para situarlas y mostrarlas desde otros ángulos. La imagen se vuelve el enunciador primordial. En *Santiago*, la filmación es de un pasado reciente; sin embargo, el material, a diferencia de las dos películas mencionadas, fue elaborado por el propio creador, quien debe ver el archivo desde otro ángulo para crear una historia nueva: el artista, como archivero, se somete a su propio escrutinio para crear. *Pérdida* es la única, entre estas cintas, en que la realizadora decide filmar nuevas imágenes en su presente para explicar la ausencia del pasado, sin dejar de lado el uso del archivo. Cada una de estas decisiones estéticas aporta características personales para el desarrollo de las historias, si

bien los cuatro filmes parten del archivo familiar para explicarse o encontrar una identidad.

La interrogante principal de estas obras es armar una identidad ausente, no sólo al nivel de la melancolía por el pasado, sino en la clave de identidad personal de cada creador. Se cuestiona la vida posterior de los archivos utilizados, se les depositan nuevos valores estéticos y afectivos. El armado depende de una narrativa para la que no fueron concebidos, lo que produce una modificación del sentido. Lo privado se vuelve público y tiene una injerencia directa en la entidad familiar, como micronúcleo de historias que enmarcan una época y ayudan a entenderla.⁸

La realidad reproducida por las imágenes es, por tanto, una realidad estudiada, pensada, expresada: no sólo material de la memoria, sino material de archivo en el pleno sentido de la palabra. Es el pensamiento y expresión de aquello que ya estaba allí, en la propia realidad, esperando a ser revelado por la cámara. Por eso el cine de ensayo es siempre un cine de archivo, que no utiliza la realidad a través de su simple representación, sino tras el movimiento que supone haberla convertido en imagen y, en consecuencia, haber desvelado su significado.⁹

Las miradas que arman de esta forma la narración revisan un archivo desgastado. El propio relato es reinventado, se expone al archivo como retazos de imágenes de algo que estuvo antes vivo, pero que ya no se puede leer desde ese lugar; debe reinventarse bajo nuevos esquemas, quizá más frágiles. Esos retazos tienen correspondencia con otros retazos, en un rompecabezas cuyas piezas no crean una figura racional, pero que, no obstante, encajan y se sostienen.

El hilo conductor es la narración hecha por los propios realizadores, con entrevistas o con intervenciones directas del audio original. Las voces enfatizan, de manera directa o como subtexto, que no se trata de películas biográficas, al menos no en el sentido tradicional, y que no versan sobre la heroicidad del personaje histó-

⁸ Andrea Torricella, "De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales", *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, Argentina, mayo de 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/102630>

⁹ Josep M. Català, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, vol. 11, Valencia, Universitat de València, 2014, p. 353.

rico. Devienen, en cambio, de lo íntimo, de lo familiar como motor principal. La constancia de enunciar las líneas, entre sí diversas, pero unidas por el relato, es constante: un montaje (fallido en *Cuaterros* y *Santiago*), sobre otra cinta también fallida y desaparecida acerca de un hombre asesinado; sobre la violencia estatal, sobre una tierra llana y espinosa; sobre una memoria que no termina de completar y articular su relato; la historia reivindicada de algo que se concebía como decadente (*Perdida*); el acto de traer el sueño de un cambio que no fue (*No intenso agora*). Son algunas de las líneas que confluyen en los relatos de estas cintas, que parten de lo íntimo, del yo articulado por un pasado, para englobar un nosotros inmerso en lo social. La búsqueda de identidad y la melancolía son otros puntos en común, aunque cada una de las películas los articule a su manera.

Albertina Carri parte de una ausencia provocada por el Estado, la desaparición forzada y la falta de respuestas, que ni siquiera aparecen entre los vestigios del archivo. Es un rompecabezas que se arma sabiendo que siempre faltarán piezas. Su archivo no es añoranza de un pasado; sólo mediante lo poco que tiene puede saber que existió, que no toda huella fue borrada. “La frase ‘ahora tengo una familia’ lo va destruyendo todo. No hay saber romántico que nos haga sobrevivir a esto”, marca la última vorágine de imágenes y el relato se va acercando a la actualidad en ese momento. “Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega y yo no logro olvidar”. Cuestiona el archivo y su utilidad, pero vuelve a la revisión de documentos familiares, debido a que es ahí donde se guarda la memoria de sus padres, aquellos a los que estuvo buscando entre latas y pedazos de películas.

En contraste, João Moreira Salles trabaja directamente con la melancolía familiar, aprovechando la heterogeneidad de los movimientos para deslizarse entre territorios. Retoma la institución familiar para comprender el mundo. Es posible revisar el pasado y crear nuevas memorias en torno a él, con una mirada de mayor hondura ideológica sobre lo que vivía esa sociedad.

Por su parte, la realizadora de *Perdida* acepta que algo conoce del pasado, de su identidad, y que hasta entonces no le había dado importancia, pero que había llegado el momento de conocer y entender, antes de que no quedara memoria alguna a la cual interrogar. Se vale de la narración testimonial para hallar pedazos de

una historia que no está en el imaginario social; no pretende ofrecer una mirada objetiva sobre las películas realizadas por sus antepasados, ni mucho menos sobre sus vidas: presenta sus propias impresiones, logrando, así, reconstruir una memoria familiar.

Comentarios finales

En estas cuatro películas, el archivo es empleado para hacer una lectura personal/íntima de la historia reciente, enmarcada por el contexto familiar de sus creadores. Sus historias de vida están ligadas a acontecimientos de una época determinada, que inciden sobre eventos y puntos de encuentro de su pasado. A pesar de su diversidad, los ejes rectores de los relatos comparten características que hacen posible enunciar e investigarlos.

Las voces narrativas de estas cintas son repositorios de memoria y deambulan atemporalmente sobre la construcción del tiempo, lo cual provee al espectador de pedazos de testimonios, equiparables al uso del archivo. El juego entre las imágenes y su correspondencia producen la sensación de que fueron creadas específicamente para los documentales, cuando en realidad el efecto es el resultado de horas de trabajo en la articulación de las narrativas.

Los archivos son cuestionados y puestos en duda para descifrar el pasado y darle una posible explicación al aquí y ahora. La naturaleza fílmica, que oscila entre el documental y el ensayo, explota las posibilidades de lectura. Estas cintas ponen en juego el archivo familiar, la narración, los documentos y las imágenes públicas, para crear un relato íntimo.

Filmografía

- *Santiago*, Brasil, 2007. M. Andrade (producción), J. Moreira (dirección).
- *Cuaterros*, Argentina, 2016. A. Carri (producción y dirección).
- *No intenso agora*, Brasil, 2017. M. Fernandes (producción), J. Moreira (dirección).
- *Perdida*, México, 2009. A. Tremps (producción), V. García-Besné (dirección). ▽

BIBLIOGRAFÍA

- Albertina Carri. *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, catálogo, Parque de la Memoria, 2015, https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertina-carri_final_simpl
- ANDERMANN, Jens, *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- BOCCHINO, Adriana A., “Desplegar el archivo. Una reflexión a partir de *Cuatreros* de Albertina Carri”, en *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, La Plata, 21 al 23 de junio de 2017, <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a3.pdf>
- BONGERS, Wolfgang, *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*, Berlín, Peter Lang, 2016, <https://www.peterlang.com/view/9783653966923/chapter08.xhtml>
- CATALÀ, Josep M., *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, vol. 11, Valencia, Universitat de València, 2014.
- CONTRERAS, M., “Estética y ética del fragmento en *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri”, 2019, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-15292019000100124&script=sci_abstract
- DILLON, A., Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo, 2018, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-367X2018000200121&script=sci_arttext&tlng=en
- FOSTER, H., *El impulso de archivo*, 2016, <http://sedi-ci.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>
- FLORES, S., “Otros modos de escribir la historia del cine: la cinematografía mexicana según tres documentales de los últimos años”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 2020.
- ODIN, Roger, “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de archivos históricos sobre la imagen*, núms. 57-58, Valencia, 2007.
- PAGE, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham, Duke University Press, 2009.
- QUILEZ, Laila, “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático”, en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy. Entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- RODRÍGUEZ, Alejandra y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, Publicaciones Ciencias Sociales, 2017.
- SÁNCHEZ, José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- SOSA, Catalina, “El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo”, en Alejandra Rodríguez y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, Publicaciones Ciencias Sociales, 2017.
- TACCETTA, Natalia, “Archivos de la utopía. Pasado práctico y reescritura melancólica”, *laFuga*, 2018, p. 5, https://ficcionalarazon.org/wp-content/uploads/2018/08/archivos_de_la_utopia-_pasado_practico_y.pdf
- TORRICELLA, Andrea, “De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales”, *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, Argentina, mayo de 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/102630>
- VELIZ, Mariano, “Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo”, 26 de marzo de 2020, <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/729/572>

SEMBLANZA DE LA AUTORA

FAVIOLA LLAMAS • Creadora escénica con licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). Pasante en la Maestría de Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Directora artística de Tejiendo Redes. Mujeres Hacedoras de Teatro, y de NUNA Teatro Contemporáneo. Su trabajo se enfoca principalmente en género y en poblaciones LGBTI.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Inaugurate the order: entry registration of photographic collections ■ **Inaugurar el orden: registro de ingreso de colecciones fotográficas**

RECIBIDO • 16 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 4 DE MARZO DE 2023

TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS / INVESTIGADORA Y ARCHIVISTA
AUDIOVISUAL INDEPENDIENTE
tzutzu56@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

cadena documental ■
historia oral ■
historia archivística ■
normalización de la
documentación ■
rezago documental ■

Cuando se hace referencia al rezago en el tratamiento documental se suele pensar en un trabajo inacabable, por lo que resulta de utilidad elaborar metodologías que permitan generar acciones cuantificables que sirvan de base para los proyectos. Este artículo es una reflexión sobre cuál podría ser el referente para comparar el estado que guardan nuestras colecciones y cómo recopilar información descriptiva al respecto, capaz de devenir en datos que permitan elaborar estrategias de incidencia.

ABSTRACT

KEYWORDS

archival history ■
oral history ■
standardization of
documentation practices ■
documentation lag ■

The lag in documentary processing is usually thought of as an endless work. Given this, it is useful to develop methodologies that allow us to generate quantifiable actions that can be used as the basis for projects. This article reflects on what could be the reference with which to compare the state of our collections, and how to collect descriptive information of said state that can be converted into data which allows us to develop incidence strategies.

El reto de hacerse cargo de un acervo se corresponde con la responsabilidad de dejar los elementos documentales para que el trabajo pueda ser continuado, analizado y discutido por alguien más. En este principio subyace un deseo: que la preservación y organización de los acervos documentales trascienda nuestra gestión, al tiempo que se reconoce nuestra aportación para su conservación.

En el presente artículo comparto el resultado de una reflexión sobre mi experiencia en el diagnóstico de ingreso de colecciones, tomando como referencia el trabajo que realicé a mi llegada al área de acervo iconográfico de la Cineteca Nacional en la Ciudad de México, a finales de 2012, para implementar medidas que resolvieran “el rezago” en el cual se encontraban algunas colecciones, principalmente fotográficas, que estarían a mi cargo.

Es de mi interés ahora, terminando el décimo año de mi gestión en este archivo, reflexionar en dos líneas: la primera, en la necesidad de diseñar documentos que permitan construir referentes de las acciones que realizamos en las colecciones, y segundo, la importancia de incorporar una visión humanista en la documentación de los procesos. Con esto último me refiero a que, en la búsqueda de operar bajo lineamientos y privilegiar una idea de objetividad, no perdamos de vista el conocimiento que construimos en el quehacer cotidiano, pues la memoria de nuestra propia práctica es una relación social que muchas veces no encuentra lugar para ser discutida y reflexionada.

El infinito “rezago”

Una de las preocupaciones actuales entre quienes nos dedicamos a la conservación de colecciones fotográficas es el rezago en el tratamiento documental, refiriéndonos con esto, de forma vaga, al que parece como un trabajo inacabable sobre un incontable montón de materiales: anaqueles desorganizados, cajas que llevan algún tiempo sin revisar o documentos que no se han actualizado; en un contexto de dificultades laborales: personal insuficiente o sin capacitación, salarios inadecuados para la especialización requerida, falta de presupuesto o insuficiente, o inclusive carencia de interés que explica la falta de proyectos y las consecuentes metas.

Sin embargo, aunque referirse al rezago puede comenzar como una percepción, es de utilidad elaborar metodologías que permitan generar acciones que puedan ser cuantificables para que sean la base de proyectos, es decir, contar con una perspectiva de las actividades que se requieren para cumplir ciertas expectativas. Para ello, habrá primero que plantearlas: ¿cuál sería el referente con el cual comparar el estado que guardan nuestras colecciones? Y ¿cómo recopilar información descrip-

tiva de ese estado que pueda convertirse en datos que nos permitan elaborar estrategias de incidencia?

Una herramienta, que forma parte de esa metodología, es la elaboración de una ficha de colección, un documento que sirve de acta de nacimiento de un conjunto documental en un contexto de archivo, pero también, en un nivel simbólico, de una inscripción que inaugura el orden. Es decir, que con ella comienza formalmente su vida documental, se construye un registro de referencia de las acciones efectuadas que eventualmente se convierte en el lugar donde agregar aquellos datos que se generan bajo nuestro resguardo.

Construir referentes propios

El acervo iconográfico de la Cineteca Nacional se compone de casi medio millón de ejemplares, de los cuales 65 por ciento corresponde a elementos fotográficos organizados en 31 colecciones. Su acervo actual se conformó a partir de una convocatoria realizada por la propia institución y el ímpetu de comités ciudadanos para reconstruir sus colecciones después del incendio de 1982, que destruyó el edificio sede y lo que se había reunido a partir de su inauguración en 1974.

Desde entonces se han integrado, por donación y adquisición, tanto unidades aisladas que se incorporan a los fondos generales reunidos por tipo de material, hasta grupos documentales que se incluyen como colecciones, llamadas especiales, cuando se respeta su principio de procedencia, tales como la Colección Corona (reunida por los *stillmans* Ángel e Isaías Corona Villa), la Colección Manuel Gutiérrez (negativos de medio formato del fotorreportero que le da nombre) o la Colección Katy Horna (selección de diapositivas del trabajo de la artista para fotonovelas), entre otras.

La primera tarea que realicé al unirme al equipo de la Cineteca Nacional como jefa del Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico, junto con el fotógrafo Rodrigo López, contratado formalmente en el área después de realizar su servicio social, fue la recopilación de los documentos de cada colección que conformaban el acervo iconográfico: inventarios (formalizados o no), cartas de donación o compra, borradores de documentos y diagnósticos del área de preservación, entre otros. Con ello pudimos observar

que la forma de los documentos era distinta conforme a la administración correspondiente. Por ejemplo, las colecciones especiales fueron de interés durante un periodo corto (1998-1999), cuando el maestro Fernando Osorio fue director de Acervos y facilitó que estudiantes de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías (ECRF) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) realizaran proyectos de intervención, de los cuales se cuenta con documentos que, aunque disímbolos entre sí, dan cuenta de una investigación elemental acerca de la conformación, estado de conservación y propuesta de organización de algunos grupos documentales.

En otros casos sólo había listados con datos como medidas por unidad simple, tipo de impresión e inclusive una historia del documento; mientras que en otros había apenas notas de un posible título del expediente junto a un número consecutivo en un documento de Word. En algunos casos existían documentos de donación o adquisición y reportes de algún trabajo sobre los materiales.

En cada caso, durante el proceso de normalización de la documentación, el responsable de la iconoteca, Félix Berdejo Madrigal, nos fue contando detalles del ingreso, al tiempo que nos brindaba información con respecto a lo que recordaba de su tratamiento. Félix tenía alrededor de treinta años en la institución y había trascendido el cambio sexenal de al menos siete administraciones. Además, había generado un interés genuino hacia las colecciones, que me pareció que no había sido suficientemente valorado, pues mucho de su conocimiento no se encontraba documentado, además de que no se le había incluido en las capacitaciones y reuniones de toma de decisiones.

Por ejemplo, después de una primera conversación, con relación al Fondo Octavio Alba se encontró que:

[...] en 2010, Ángeles Sánchez, entonces directora de Acervos, Félix Berdejo, Abel Muñoz y Manuel Menéndez cuantificaron los documentos y los expedientes del fondo. La cifra resultante es la que se maneja oficialmente hasta ahora. Sin embargo, no se cuenta con un inventario por expediente o unidad y se utiliza el fichero del autor de fondo para ubicar un documento.¹

¹Notas del proceso de normalización, 2012.



Félix Berdejo en la bóveda del acervo iconográfico de la Cineteca Nacional, México.



Estantes de almacenamiento de carteles en la bóveda 2 de la Cineteca Nacional, México.

Narraciones como esta fueron perfilando el tipo de descripción que requeríamos formalizar acerca del estado en que se encontraban organizadas las colecciones y las posibilidades de mejorar su identificación.

Fue de esta manera cómo identificamos la necesidad de tener un documento por cada colección que nos permitiera verter los datos que recopilamos, así como contar con una referencia de aquello que aún faltaba por investigar, pero que intuimos podríamos completar en el futuro. Este trabajo es una herramienta de gestión interna que se puede convertir en un instrumento de consulta pública, como es el caso de aquellos que pone a disposición el Archivo General de la Nación en México o la Biblioteca del Congreso de Washington a través de sus páginas de internet para conocer la información acerca de sus colecciones, además de encontrar los documentos de forma aislada.

Me pareció pertinente tomar como referencia la ficha de colección² que se desarrolló a partir de varias discusiones, desde 2002, en diversos seminarios de investigación en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), reflexión que conocí y en la que participé entre 2007 y 2008. La ficha propuesta es una adaptación de la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G) para trabajar con documentos fotográficos, con el objetivo de incorporar una perspectiva de investigación social acerca del uso de imágenes pertenecientes a archivos, y que había sido usada en el proyecto de fototecas digitales Huellas de luz.³ Esta propuesta para conjuntos documentales la analizamos, para este caso, tomando en cuenta las características específicas de un acervo fotográfico relacionado con la producción cinematográfica.

La adaptación que implementamos para la Cineteca Nacional considera seis de las siete áreas de la ISAD-G, prescindiendo del área de notas:

² Véase Fernando Aguayo y Julieta Martínez, "Lineamientos para la descripción de fotografías", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Investigación con imágenes: usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora, 2012, <https://mora.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1018/248/1/Lineamientos%20para%20la%20descripci%C3%B3n%20de%20fotograf%C3%ADas.pdf>

³ *Huellas de luz. Investigación sobre el patrimonio visual latinoamericano en acceso libre*, Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Conacyt, <http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/>

1. Área de identificación: nombre del grupo documental, código de identificación, nombre de quien lo conformó, fechas que abarca, identificación de autorías, nivel de descripción y resumen de contenido y tipo de soporte.
2. Área de contexto: historia del contenido del grupo, historia archivística y forma de ingreso
3. Área de contenido y organización: contenido temático general, valoración, si se trata de una colección abierta o cerrada y forma de organización.
4. Área de condiciones de acceso y uso: condiciones para poder acceder a la colección, condiciones para reproducirla, características físicas y breve valoración del estado de conservación.
5. Área de documentación asociada: si existen archivos o colecciones de igual manufactura, si se encuentra una copia digitalizada, si se hicieron copias de preservación, referencias de otro tipo, y si se encuentra registrada en la base de datos.
6. Área de control de descripción: nombre de documentalistas, referencia a los lineamientos que rigen el llenado de la ficha y fecha de actualización de la misma.

De esta manera, es posible realizar una identificación de todos los grupos, definiéndose como colecciones, si era pertinente, o incorporándose a los fondos, si existe una relación sustancial, por ejemplo:

Área de identificación			
Nombre del grupo documental	Código de referencia	Procedencia	Fecha
Kati Horna	KH-000-000	Donación en 2002 por parte de María Elena Durán	1969 a 1973
Autoría	Productor del grupo	Nivel de descripción	Cantidad y soporte
Kati Horna	Kati Horna	Colección	309 diapositivas



Félix Berdejo revisando material iconográfico en la bóveda 2 de la Cineteca Nacional, México.
Foto: Tzutzumatzin Soto.



Parte de las fotografías de la Colección Magaña en su ingreso al acervo de la Cineteca Nacional, México.
Foto: Joshua Sánchez.

La implementación de un documento que estandarizó la información de los diferentes materiales de ingreso ayudó a conocer el grado de avance en el que se encontraba cada colección en relación con el *corpus* total. De esta manera se pudieron establecer jerarquías de prioridades y metas concretas. Es decir, contar con una ficha que debía llenarse conforme lineamientos hizo posible complejizar la percepción del rezago. Por ejemplo, definir que el grado máximo era tener ficha de ingreso debidamente requisitada, inventario formalizado, catálogo integrado a la base de datos institucional, estabilización con guardas de tercer grado, digitalización documentada e instrumento de consulta.

Valorar el relato

Las tareas detrás de una ficha de este tipo son emocionantes, más allá del llenado de un campo, sobre todo cuando se trata de reunir la mayor cantidad de información a partir de la memoria de las personas que han participado en los procesos. Es deseable que una ficha de colección sea “inaugurada” al momento en el que se formaliza un ingreso, sin embargo, en el contexto de una experiencia en la cual aún no existía, esta tarea requiere de implementar un modelo de conversación, con preguntas que permitan involucrarse, no sólo en el proceso de investigación, si no en la valoración de los relatos de vida.

La normalización de documentación de la que ahora hago el recuento se desarrolló en tres meses, en jornadas de tiempo completo de tres personas que nos dedicamos a analizar los documentos y compararlos con registros no oficiales, por ejemplo, las notas personales del encargado de la iconoteca, con quien desarrollamos además un modelo de narración.

Esta actividad, la narración, se da por sentada cuando se habla de catalogación, como si narrar fuera únicamente el acto de decir o, por su subjetividad, algo que habría que esconder. En nuestro caso, para valorar el relato de la memoria, del quehacer cotidiano que no había sido atravesado por un proceso de normalización, se utilizaron tres estrategias.

La primera, la escritura libre de un reporte, en el cual se consignó el recuerdo tal cual se tenía, sin limi-

taciones de lenguaje, pero que respondiera a lo que se sabía, lo que se había escuchado y cuándo habría podido ocurrir el evento de ingreso o tratamiento de una colección. En este punto se valoraron los rumores para después ser confrontados con la documentación existente. La tarea ayudó a establecer un modelo para describir la historia archivística, uno de los campos que me parecen más importantes para involucrarse con las colecciones, de una manera similar a lo que haría un médico al leer la historia clínica del paciente. Si bien es cierto que en la práctica conocemos detalles de esta historia, pocas veces consideramos su escritura como herramienta para la administración de una colección. Se trata, pues, de un resumen como resultado de un análisis de procesos complejos, que nos permiten tener en un solo lugar las referencias de las acciones que hemos realizado a los grupos documentales, tales como asignación de clasificación, revisiones periódicas, reorganización física, cambios de guardas o inclusive modificaciones mayores derivadas de procesos de investigación.

La segunda estrategia, después de analizar los datos que se pudieran haber recuperado en la ficha de colección, fue realizar entrevistas con preguntas específicas; por ejemplo, contrastar la fecha de un listado digital con la historia institucional para identificar a las personas responsables que en su momento pudieran haber tenido contacto con la colección y la toma de decisiones. Esto fue de gran importancia para identificar si la clasificación de los grupos documentales correspondía a su origen de procedencia.

La tercera estrategia consistió en la identificación del lenguaje interno con respecto a cómo se conocen las colecciones. Primero, si se le ha asignado algún apodo, por ejemplo, *La Corona* o *La Gutiérrez*, o qué se entiende internamente cuando se nombran los documentos, por ejemplo, la diferencia entre listado, inventario o catálogo. No dar por hecho que todos los involucrados en el manejo de colecciones utilizan los conceptos archivísticos de la misma manera, e inclusive esto puede servir para hacer un proceso de conciliación que se convierta en un glosario de trabajo formalizado.

Fue así que se pudo avanzar sustancialmente en el llenado del área de contexto de las fichas de ingreso y tomar decisiones sobre su identificación y organiza-

Área de contexto		
Historia del grupo	Historia archivística	Forma de ingreso
<p>Manuel Gutiérrez Paredes, fue un fotógrafo que emprendió una amplia y muy diversificada labor en los 59 años de su vida, los que dedicó exclusivamente a la fotografía. A finales de los años cuarenta comienza su labor fotográfica periódica en temas de espectáculos, política y deporte. Sin embargo, el ámbito del espectáculo (teatro, cabaret y cine) se convertiría en su principal especialidad y centro de actividad, frecuentando lugares como El Quid, El Patio (centros nocturnos) y teatros como El Libanés, Del Bosque y El Galeón, por nombrar sólo algunos. Luego será conocido como “Mariachito, el fotógrafo de las estrellas”.</p>	<p>El 15 de agosto de 1998, la Cineteca Nacional, bajo la Dirección de Administración y Finanzas hizo la adquisición de la colección y los derechos patrimoniales de la misma por la cantidad de XXX.</p> <p>En el contrato de compra de derechos se mencionan 70,000 imágenes. Sin embargo, la adquisición realizada por la Cineteca Nacional comprendió únicamente la sección de espectáculos con 28 736 unidades. Se ingresaron 10 cajas de cartón de diferentes tamaños. Dentro había sobres de diversos materiales (papel bond, Manila, mantequilla y aéreos) que almacenaban el material con información escrita (tema y fecha). La colección tuvo un proceso de estabilización entre marzo y julio de 1999 bajo la supervisión de Fernando Osorio y Cecilia Díaz. Actualmente el material está almacenado en guardas de papel libre de ácido dentro de cajas de polipropileno, en la sección de Colecciones especiales de la Bóveda 2. Se cuenta con un inventario por expedientes titulados con el nombre del evento que estaba escrito en los sobres. En 2020 se comenzó la descripción por series fotográficas y descriptores onomásticos.</p>	<p>Compra</p>

Área de contexto de la Colección Manuel Gutiérrez, acervo de la Cineteca Nacional, México.

ción, que finalmente resultó en la formulación de un cuadro de clasificación general que sirve ahora como referente para nuevas colecciones. Esto se materializó en la elaboración de la *Guía de Consulta del Acervo Iconográfico* en 2013 y actualizada en 2021.

Por otra parte, contar con un documento normalizado ha brindado la posibilidad de tener a la mano información del estatus de cada colección, aprovechando la experiencia de quienes han dedicado su trabajo a la conservación del archivo y dejando evidencias para la capacitación del personal, pero también para propiciar la investigación académica o la apropiación cultural por parte de la sociedad.

Esta experiencia en la identificación de cinco pasos críticos en el registro de ingreso de colecciones fotográficas, en el contexto de implementar acciones inmediatamente después de que se recibe una donación, custodia o adquisición, o si se requiere formalizar un proceso de ingreso a *posteriori*:

1. *Diseñar un instrumento* que permita reunir la información de identificación de una colección. Este puede ser una ficha de colección. Lo importante es que esté escrita.
2. *Reconocer el trabajo de archivo* como una relación social; quiere decir que la administración de las colecciones está mediada por el aprendizaje que desarrollamos y que interiorizamos, por lo que es necesario preparar documentos que atiendan a esta realidad. Esto es parte de la documentación de los procesos.
3. *Dedicar espacios* de discusión para que los involucrados reconozcan la relación entre la ficha de ingreso y su uso en los procesos subsecuentes. Una ficha de colección acompaña la vida de la misma, más allá de su ingreso, y su uso atraviesa las diversas áreas de un archivo. Se trata, a su vez, de generar una práctica constante de sensibilización que debe incluirse como parte de la

profesionalización. Son muchos los casos en los que al trabajo de documentación de un periodo de gestión no se le da continuidad cuando el personal cambia.

4. *Definir expectativas* a las que sería óptimo llegar. Esto se realiza comparando el desarrollo interno de las colecciones, así como intercambiando experiencias con colegas de otros archivos.
5. *Planear actualizaciones* de las fichas de colección que permitan identificar acciones que atender. Por ejemplo, reconocer que llegamos a cierto nivel de descripción y podemos acrecentarlo,

plantearnos la necesidad de digitalizar o la implementación de un proyecto de investigación más profundo.

Se trata, entonces, de darle valor a la práctica de gestión de colecciones desde una perspectiva humanista, que incluya reflexionar sobre los retos y expectativas situadas en contexto para darle valor al relato de lo inacabado o imperfecto. La inauguración de un proceso de este tipo se puede efectuar en cualquier momento, siempre que sea necesario o que haga falta en la vida de un acervo. ▼

SEMBLANZA DE LA AUTORA

TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS • Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana. Cuenta además con un posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Colecciones Fotográficas por la Universidad Autónoma de Barcelona. De 2012 a 2022 colaboró en la organización y puesta en acceso de los acervos Videográfico, Iconográfico y Digital de la Cineteca Nacional. Actualmente desarrolla el proyecto Archivo Mixtli en Xochimilco, Ciudad de México. Sus líneas de estudio son historia cultural de la formación de colecciones audiovisuales y procesos de memoria comunitaria en archivos fotográficos. Entre sus publicaciones se encuentran “Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico” (2015), “El archivo y la promesa de memoria” (2017) y “El impulso archivístico. El deseo del narrador” (2021).

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Artistic documentary heritage:
history and construction of a
complex documentary category.
The Cenidiap experience*

■ **Patrimonio documental
■ artístico: historia
■ y construcción
■ de una categoría
■ documental compleja.
■ La experiencia del
■ Cenidiap**

RECIBIDO • 19 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 4 DE MARZO DE 2023

PATRICIA BRAMBILA GÓMEZ / BIBLIOTECÓLOGA
pbrambila@cultura.gob.mx



PALABRAS CLAVE

patrimonio cultural ■
patrimonio artístico nacional ■
patrimonio documental artístico
tangible o de artes plásticas ■
ciclo vital de archivo de trámite ■
archivo histórico ■

KEYWORDS

cultural heritage ■
national Artistic heritage ■
tangible artistic or visual arts
documentary heritage ■
life-cycle of administration files ■
historical archive ■

Un fondo documental tiene una historia clínica desde su origen, con la que se puede detectar su gestión de deterioros y los procesos para su conservación y prevención. Ocurre también con la categoría de patrimonio documental artístico, al describirlo desde una perspectiva histórica para detectar su origen, cambios y singularidades. El presente texto busca ser un punto de partida, estructurado con base en artículos, testimonios inéditos y el quehacer cotidiano con archivos documentales, para afinar definiciones, métodos y procesos.

ABSTRACT

A documentary collection has a clinical history from its origin with which its management of deterioration and the processes for its conservation and prevention can be detected. This is also the case with the category of artistic documentary heritage, as described from a historical perspective to detect its origin, changes and singularities. This text seeks to be an already structured starting point, derived from articles, unpublished testimonies and daily work in documentary technical processes, in order to refine definitions, methods and processes.

La actividad cotidiana de las y los artistas visuales genera, además de la obra, documentación sobre el movimiento artístico en el que se desenvuelven, como información hemerográfica, fotografías personales o de su obra, libretas de apuntes, cuadernos de trabajo con dibujos, correspondencia de gestión de exposiciones, manifiestos que reflejan su pensamiento artístico y político, catálogos de muestras colectivas o individuales; esta documentación conforma un fondo de autor, que algunas veces es resguardado por el propio artista o por sus familiares.

La memoria de las artes plásticas, al margen de la propia obra, no es una unidad de información en sí, sino que se genera de manera dispersa en los propios fondos de artista, en hemerografía de circulación nacional, en el material fotográfico de autor que registraron movimientos artísticos, en cintas magnéticas de sus conferencias, entre otros soportes físicos.

Recuperar todo este conjunto de materiales se torna una situación apremiante dada la edad o la muerte del artista o de sus familiares, que conlleva la pérdida de fondos de autor, ya que son pocos los casos en los que el artista vende o dona su acervo a un centro de documentación especializado, pues la figura de heredero directo de la obra y memoria artística es relativamente reciente.

Hace casi cuatro décadas comenzó el proceso de recopilación y concentración de información en soportes físicos originales en el Centro Nacional de Información, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap); sin embargo, en ese entonces aún no se estructuraban los procesos documentales desde la perspectiva biblioteconómica o archivística.

Área de Documentación del Cenidiap desde la integración de sus acervos

Esta institución se conformó en 1985 por la integración de cinco acervos de igual número de centros de información y documentación, “recogiendo diversos niveles y tradiciones de trabajo derivadas de la fusión, en uno solo, de diversos espacios de investigación que contaban con lógicas de funcionamiento distintas y atendían a objetivos diversos en función de los requerimientos institucionales”.¹

El Cenidiap resguarda fondos de distinto origen, de acuerdo con las prioridades de cada una de las áreas que lo conforman, tal como señala el investigador Alberto Argüello. Dado el análisis documental realizado a los fondos del Cenidiap desde 2010, se pueden distinguir estas prioridades en tres modalidades principales para recopilar la información de la memoria documental artística desde 1985 hasta antes de 1995:

¹ Alberto Argüello Grunstein, “El Cenidiap y los museos del INBA”, *Discurso Visual*, primera época, núm. 5, octubre-diciembre de 2002, <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb05/art15b/art15b.html> Consulta: 8 de mayo, 2022.

- Información recopilada de los museos en un trabajo directo con dichas instituciones.
- Recopilación de información en contacto directo con los artistas por parte de los primeros integrantes del Cenidiap.
- Carpetas de investigación generadas por los propios investigadores, lo que enriqueció la memoria documental.

Es decir, el área de Documentación cuenta con una tipología documental diversa, reunida, primero, con la fundación del Cenidiap en dos espacios distintos ubicados en la Ciudad de México² y, después, integrada finalmente en 1995 en su sede actual en los pisos 9, 10 y 11 de la Torre de Investigación, así como en la Hemeroteca y Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, en el Centro Nacional de las Artes (Cenart).

Primera definición. Construcción de la categoría de patrimonio documental

Una categoría documental nunca se da a *priori*, se construye de acuerdo con políticas y criterios en el manejo de un área de documentación y de sus fondos, así como de situaciones no consideradas en el transcurso de la preservación y resguardo documental.

En 2002, seis años después del establecimiento del Cenidiap en el Cenart, Alberto Argüello, en su artículo “El Cenidiap y los museos del INBA”, incluyó la noción de patrimonio documental artístico como parte de su plan de trabajo como director del Centro y como herencia de la actividad de los centros de documentación anteriores y su adecuación a necesidades de información en su periodo de gestión. Así enfatiza su impacto e importancia:

El patrimonio documental artístico que preserva el Cenidiap constituye un capital cultural invaluable que ha sido utilizado como materia prima para la educación artística, la investigación, la curaduría de exposiciones, el periodismo cultural, la difusión internacional

del arte mexicano y otras tantas aplicaciones académicas, como el desarrollo de tesis de grado realizadas por estudiantes del país y del extranjero.³

Si bien se vincula la noción de bien cultural con la documentación artística en tanto patrimonio, en términos biblioteconómicos, los procesos de recopilación de información de los investigadores con los artistas, la organización cronológica de los fondos y las tarjetas bibliográficas con datos de autor, asunto y actividad, eran un registro de catalogación temática en un primer nivel, aún no sistematizado.

Por otra parte, la actividad del área de Documentación consistía en realizar acciones específicas para actualizar información como seguimiento documental de acuerdo con las prioridades de las líneas de investigación, como fue la recopilación hemerográfica día a día de entrevistas, críticas o artículos sobre las actividades de las artes plásticas o el registro fotográfico de inauguraciones de exposiciones, pero se dejaba de lado la realización de procesos técnicos documentales en los acervos.

Segunda definición. Unificación y sistematización de criterios documentales en los centros de investigación del INBAL

Como parte del proyecto de creación del Cenart estaba integrar en un mismo complejo arquitectónico los cuatro centros nacionales de investigación (Cenidis), especializados, respectivamente, en artes plásticas, teatro, música y danza, y las cuatro escuelas profesionales de artes en las mismas disciplinas, instancias gestionadas por la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); además de los Centros Multimedia y Desarrollo Académico, la Biblioteca de las Artes y el área directiva del propio Cenart, estos últimos gestionados por el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, actualmente Secretaría de Cultura federal. Dicha integración fue con el propósito de fomentar la interdisciplina intra e interinstitucional.

² Véase Esther de la Herrán, “Introducción”, en *Signos. El arte y la investigación*, México, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, INBAL, 1988, pp. 11-23

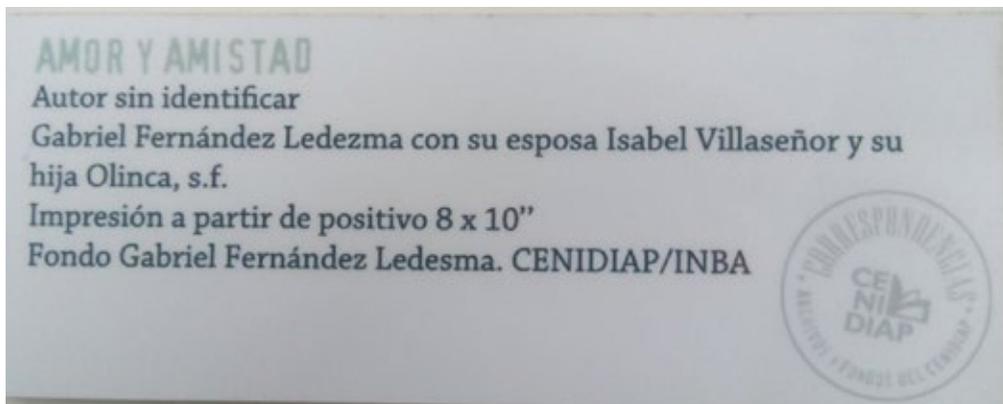
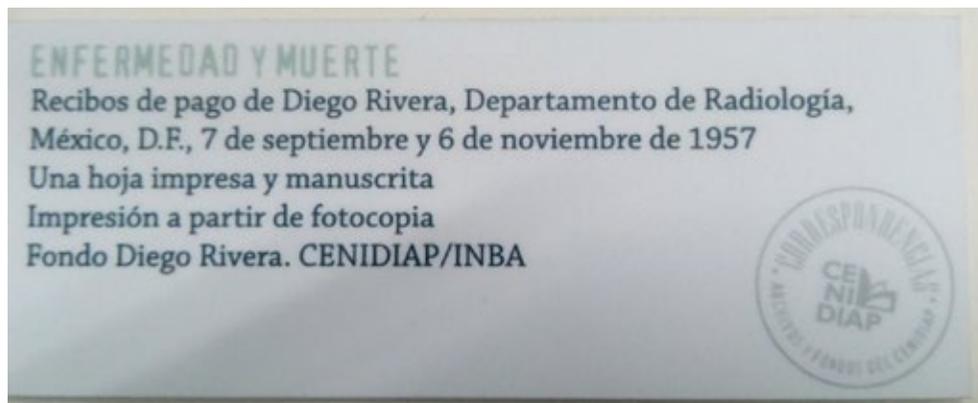
³ Alberto Argüello Grunstein, *op. cit.*



Tipología del patrimonio documental artístico resguardado en el Cendiap. Conjunto de imágenes con documentación de distinto soporte físico: papel, fotografía, cinta magnética.



Dentro de la tipología documental por contenido están los cuadernos de trabajo de artistas con apuntes y bocetos.



Cédulas para la exposición *Correspondencias. Archivos y fondos del Cendiap*, agosto de 2014. Se describe tipología, fecha, soporte original, formato de reproducción, fondo de procedencia e institución a la que pertenecen. La primera cédula especifica que es impresión a partir de una fotocopia y la segunda señala que es impresión a partir de un positivo.

Dado los diferentes objetivos de tan variado andamiaje institucional y los diversos calendarios administrativos, la interdisciplina se dio a partir de propuestas entre investigadores y docentes, tanto del Cenart como del INBAL, en ofertas académicas particulares. En materia de documentación artística, por la ubicación en un mismo espacio de los Cenidis y al estar administrativamente coordinados por la SGEIA, hubo la necesidad, por vez primera, de unificar criterios de clasificación y catalogación, proceso que se estructuró en dos vías: la administrativa y la académica.

La iniciativa administrativa fue por parte de la SGEIA, que en 2002 convocó a los encargados de las bibliotecas de las escuelas del INBAL (dentro y fuera del Cenart) y de los Cenidis a reuniones para el establecimiento y unificación de criterios y de políticas documentales (adquisición, integración, consulta, divulgación y preservación), con el propósito de elaborar manuales de procedimientos y de catalogación de todo el acervo artístico del INBAL. Ocho años después, a principios de 2010, fueron los coordinadores de Documentación de los cuatro Cenidis quienes finalmente afinaron los ejemplos y las etiquetas para la propuesta de clasificación de los acervos artísticos. Para tal fin se elaboraron doce manuales, uno por cada tipo documental, para ser aplicados en las áreas de Documentación y en las instituciones académicas que lo requirieran. De esta manera se elaboró la propuesta para registro y catalogación del patrimonio documental artístico del INBAL, “el cual cuenta con información especializada sobre los diversos aspectos relacionados con las disciplinas artísticas en México” y por lo que se estructuraron “las políticas para su organización, conservación y difusión”.⁴

Por su parte, la iniciativa académica consistió en dos encuentros especializados. El primero organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón y el segundo por el Cenidiap. El objetivo fue reflexionar sobre los procesos de documentación e investigación en los que participaron diversas instituciones del INBAL y de la UNAM. Entre los resultados se formuló una definición del patrimonio documental artístico como “Documentos con

valor histórico de y para las artes escénicas, plásticas y la cultura nacional, que resguarda el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”.⁵ Ambas reuniones académicas coadyuvaron a visibilizar la pertinencia de las áreas de Documentación: “adquirir, registrar, preservar, organizar, describir, custodiar, analizar y difundir la memoria documental histórica de las artes en México”.⁶ De esta manera, no quedaron supeditadas a las necesidades de las áreas de Investigación y Difusión, sino que tienen funciones específicas en las que cuentan a estas últimas entre sus usuarios.

Tercera definición. Marco normativo biblioteconómico aplicado al proceso técnico documental. Sistematización de procesos en el área de Documentación del Cenidiap

A la par de la versión final de la propuesta de registro del patrimonio documental artístico, en la Subdirección de Documentación del Cenidiap, de la que soy titular desde 2009 a la fecha, hemos establecido procedimientos para la reestructuración y organización del acervo con criterios biblioteconómicos y archivísticos, considerando el marco normativo biblioteconómico y derechos conexos. Así fue posible establecer políticas documentales dado el lenguaje controlado para su organización.

Lo anterior fue necesario debido a que los servicios de consulta están ligados al proceso técnico documental prácticamente desde su adquisición. Los temas y los artistas plásticos de los que versan los fondos documentales del Cenidiap no están exentos en la aplicación de derechos de autor para su reproducción y empleo en productos concretos, como publicaciones de catálogos, tesis e investigaciones, así como en exposiciones en museos nacionales e internacionales. Esto conlleva indicar en cada carta de autorización cómo realizar la cédula específica del documento y su clasificación dentro de los fondos del Cenidiap.

⁴ Presentación de los Manuales para el Registro y Sistematización del Patrimonio Documental Artístico, Manual SIDCA, documento de trabajo, Centros de Investigación del INBAL, 2010, p. 6.

⁵ Julieta Rivas Guerrero y Herlinda Mendoza, “Patrimonio documental artístico: camino hacia su normalización”, en Arturo Díaz Sandoval (coord.), *Documentar para investigar, investigar para documentar. La construcción del conocimiento artístico nacional*, México, Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, 2017, p. 2.

⁶ Presentación de los Manuales..., *op. cit.*

Además, el material documental de artistas considerados patrimonio artístico de la nación es tratado como obra para su cuidado y manejo, en soporte físico o digital, para su traslado solicitado por museos o instituciones académicas. A diferencia de las artes efímeras o intangibles, como el teatro, la danza y la música, el patrimonio en artes plásticas es un bien tangible. Por ello, la noción de patrimonio documental artístico fue necesaria definirla como tangible, también para la gestión cultural del acervo del Cenidiap como material de exposición: “estos fondos son [...] —en tanto bienes de carácter histórico en el ámbito cultural— un patrimonio documental artístico tangible con el que se pueden reconstruir sus procesos de gestión, creación, difusión y vida tanto del artista como de su obra”.⁷

Así, pues, el patrimonio documental artístico se define desde criterios biblioteconómicos y archivísticos, con lo que el proceso técnico documental adquiere el nivel intermedio de catalogación debido a que se consideran las reglas de catalogación, el formato MARC y la clasificación alfanumérica bibliotecológica. Esto se aplica para cada fondo resguardado en el Cenidiap. Sin embargo, en esta definición aún no se consideraban las situaciones emergentes.

Cuarta y última definición. Integración de gestión de riesgos a procesos técnicos documentales ya existentes

Toda situación emergente implica procedimientos que no se habían considerado. Esto sucede cuando los acervos quedan a merced de desastres naturales y agentes biológicos. Los sismos de 2017 en la Ciudad de México visibilizaron la falta de protocolos y procedimientos específicos en planes de rescate de acervos en este tipo de eventos. Existían manuales para casos de inundaciones e incendios, pero no para movimientos telúricos, pues no estaban previstas acciones de primera instancia para el manejo de acervos documentales que verifica-

ran, en primer lugar, el estado de salud e integridad del personal.

Por otro lado, el confinamiento a causa de la pandemia de covid-19 implicó un aislamiento de los fondos documentales por dos años, con consecuencias similares de deterioro causado por abandono y un desconocimiento en cuanto a la transmisión del agente biológico en superficies de cualquier índole y de los procedimientos sin precedente para el retorno a actividades.

En ambos casos, se pudo apreciar la efectividad de un acervo organizado y catalogado que, además de contar con clasificación, también tuvo la ubicación del material documental por guarda de segundo nivel, charola, anaquel, espacio y piso. Esto fue gracias a que, en 2016, por recomendación de la Coordinación Nacional de Archivos, se integró en las bases de datos por fondo dicha información para la gestión de riesgos. Esto permitió el adecuado manejo de los acervos después de los sismos de 2017 para reintegrarlos a sus respectivos espacios bajo recomendación de protección civil y, por otro lado, facilitó los servicios de consulta a distancia durante el confinamiento por la pandemia.

Estas situaciones emergentes implicaron la revisión de los conceptos de patrimonio artístico y patrimonio documental artístico, para que se tomaran en cuenta las nociones de lo tangible y lo intangible, que se concretaron en un seminario impartido a artistas y docentes preocupados por la problemática del respaldo de información durante el periodo de distanciamiento social. De esta manera, y considerando la noción de soporte físico de información y de su presencialidad o virtualidad en el patrimonio artístico tangible e intangible, se amplió el concepto de patrimonio documental artístico como:

Documentación generada por la creación, gestión y difusión de un fenómeno artístico, de una obra o de un artista, sea por el propio creador en el curso de su actividad profesional, por un investigador o documentalista o por la adquisición de fondos documentales de distinto origen vinculados al proceso artístico nacional. Este patrimonio permite reconstruir y aportar líneas de investigación de procesos artísticos, vida cotidiana o académica del artista, o contextos históricos culturales diversos y está circunscrita a un campo normativo conexo que permite su gestión documental

⁷ Patricia Brambila Gómez, “Del documento a la exposición: la gestión cultural del patrimonio documental artístico del INBA”, ponencia presentada en V Foro Itinerante de la Red de Unidades de Información Oaxaca. Las colecciones especiales en las unidades de información, inédito, mayo de 2018, p. 4.



Estantería de la Biblioteca Interna Juan Acha del Cenidiap afectada por el sismo del 19 de septiembre de 2017. Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.



Aplicación del *Manual de retorno a actividades presenciales después del confinamiento por covid-19*. Limpieza en seco para quitar polvo acumulado después de dos años sin ventilación del Fondo Reservado.



Resguardo del material documental en guardas de segundo nivel —cajas de polipropileno libres de ácido— para permitir la remodelación de la Torre de Investigación. Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.



Estantería organizada una vez concluida la emergencia sanitaria por covid-19.

considerando su génesis, adquisición, organización y consulta, así como su gestión de riesgos.⁸

La experiencia adquirida con los desastres naturales, además de incluir la gestión de riesgos en la definición de patrimonio documental artístico, lleva a equiparar el ciclo vital del documento con el ciclo vital de riesgos que implica un plan de rescate y procedimientos emergentes ante cada situación de desastre natural y de salubridad.

El patrimonio documental artístico ante la normatividad archivística actual

A pesar de que la tarea de preservar la memoria documental está dentro de sus objetivos y funciones principales, y de que el manual para la clasificación del patrimonio documental artístico tomó como punto de partida las Bases para la Educación e Investigación Artísticas y los lineamientos para los Cenidis, la noción que se ha definido a lo largo de este texto no es considerada como categoría documental dentro de la normatividad del INBAL.

La Ley General de Archivos no está exenta de esta exclusión. Si bien existe una definición general de patrimonio documental que incluye al rubro “artístico” como parte de la información significativa contenida en documentos no sustituibles, la normatividad está estructurada para la sistematización nacional de archivos administrativos generados por cualquier entidad antes y después de su promulgación. Su objetivo es legislar el registro y transparencia de la información y no la gestión documental de acervos que son patrimonio cultural o memoria documental nacional en rubros específicos como el científico o el artístico.

Con la anterior Ley Federal de Archivos, el INBAL, a través de la Unidad de Gestión Documental, elaboró los *Criterios específicos internos para la organización y conservación de archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. En este documento, en el apartado “Cri-

terios archivísticos generales para la administración integral de documentos y archivos” se enlistaron los fondos donados a los Cenidis y se especificó que “este tipo de fondo no se debe clasificar bajo los principios del cuadro general de clasificación archivística (CGCA) del Instituto ya que la documentación no fue producto de una atribución o función del mismo” y “deben permanecer tal como se recibieron, cumpliendo así con los principios de procedencia y de orden original”.⁹

Esta especificación no está en la actual Ley General de Archivos, pues concibe que todo archivo contenido en cualquier institución debe seguir los procedimientos generales formulados por dicha ley y gestionados por el Archivo General de la Nación y la Sistematización Nacional de Archivos como sujetos obligados.

El patrimonio documental artístico del INBAL es un archivo histórico dado que resguarda la memoria documental de la actividad artística nacional, pero no es producto de archivos de trámite y de concentración. Lo que diferencia estos acervos de los generados por las administraciones públicas o privadas es la noción de patrimonio en tanto bien cultural que lo caracteriza y que su gestión documental lo realiza un centro de investigación, documentación y difusión de las artes. Al ser un bien cultural gestionado por una institución pública, este acervo es parte del patrimonio cultural de la nación.

Es decir, aunque haya una normatividad archivística nacional implementada por una ley general y una normatividad propia del INBAL, la gestión del patrimonio documental artístico se estructura y sistematiza a partir de su definición como categoría documental, que se ha construido desde procedimientos, actividades y situaciones emergentes de los acervos en custodia de los Cenidis.

Singularidad del patrimonio documental artístico

No basta con nombrar patrimonio a los acervos en una historia tentativa del patrimonio documental artístico para que sean considerados propiamente como categoría

⁸Lámina del seminario Patrimonio Documental Artístico. Lo tangible, lo intangible y lo virtual, impartido por Patricia Brambila, Sergio Honey y Christopher Vargas, Fundación Arte y Salud, México, junio de 2020.

⁹*Criterios específicos internos para la organización y conservación de archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, Unidad de Gestión Documental INBAL, 22 de septiembre de 2014, p. 28.

del patrimonio cultural. Es necesario enunciarlos como un tipo de objetos culturales originados por una actividad artística y documental específica diferente al patrimonio artístico propiamente dicho. También hay que enfatizar que su noción de acervo histórico no es de carácter administrativo y debe diferenciarse de la documentación archivística generada por cualquier actividad administrativa.

El patrimonio documental artístico es una categoría compleja, pues en su definición están implícitas la interrelación de sus procesos, como son su particular línea técnico documental, la capacitación de personal de otras profesiones en materia de gestión documental, las estrategias específicas de conservación y su socialización, aun en gestión de riesgos. Sumado a lo anterior, hay que mencionar que el Cenidiap, como unidad gestora de información especializada en artes plásticas y visuales, tiene una triple estructura: es centro de documentación, biblioteca y archivo.

a) Patrimonio documental artístico y patrimonio artístico nacional

Teniendo claros los procedimientos y gestión del patrimonio documental artístico en resguardo del Cenidiap es posible diferenciarlo claramente de la gestión del patrimonio artístico nacional a cargo de otra dependencia del INBAL: el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam). Es necesaria esta diferencia de gestión institucional debido al empleo de la forma nominal “artístico”.

El Cencropam gestiona, resguarda, conserva y cataloga el patrimonio artístico mueble, es decir, la obra plástica, conocida también como patrimonio artístico tangible. A su vez, el Cenidiap, como se ha expresado a lo largo de este texto, tiene entre sus funciones gestionar, resguardar, conservar y catalogar el patrimonio *documental* artístico, es decir, la documentación tangible generada por la creación, difusión y contextos de la obra plástica. Dicho de otra forma, el primero custodia y da fe de los productos de la creación artística, en tanto que el segundo custodia y da fe de los documentos generados antes, durante y después de la creación artística. Ambos son patrimonio cultural al ser bienes que se generan dentro de: a) la actividad artística y b) la investigación y documentación artística

La definición, estructura y gestión de ambos patrimonios (de obra artística y de documental artístico),

una vez adquiridos o donados a las instituciones respectivas, se da por los principios de origen y unidad de sus acervos, por un lado, en el ámbito artístico y, por otro, en la vida del artista y el trabajo académico de investigadores y documentalistas.

b) Archivo histórico administrativo y archivo histórico como patrimonio cultural

La noción de patrimonio cultural es lo que otorga la característica del patrimonio documental artístico como acervo histórico no derivado del archivo de trámite y de concentración. Sin embargo, para que sea reconocida normativamente la categoría documental del patrimonio documental artístico y la institución que la resguarda, además de su historia y su diferencia con el patrimonio artístico en sí, habrá que revalorar los criterios archivísticos de origen, unidad y procedencia con criterios de archivo de trámite y de patrimonio cultural.

El acervo resguardado en el Cenidiap es un archivo conformado con líneas documentales en proceso. No se generó propiamente de una gestión administrativa de trámite, sino que se creó como fondo personal que fue donado por artistas, sus herederos o como producto del trabajo de investigadores, además de los materiales documentales consultados en investigaciones sobre artes plásticas y visuales y del acervo bibliohemerográfico. Si bien los fondos personales incluyen archivos de trámite ya derivados en históricos, no son su contenido principal.

Por otro lado, el Cenidiap también resguarda un archivo histórico institucional del INBAL que, al pertenecer al área de Documentación, es parte del patrimonio documental artístico en artes plásticas, pues se incorporó a su acervo al igual que las carpetas de investigación sobre artes plásticas.

Los fondos generados por los artistas, por los investigadores y por las consultas y servicios a instituciones no pasan por un ciclo vital del documento administrativo (trámite-concentración-histórico), dado que no son archivos de trámite, aunque contengan documentos administrativos. Su génesis es aparte de los procesos administrativos de toda persona física y moral.

En su conjunto, el acervo del Cenidiap no es un archivo histórico administrativo. Si bien el archivo administrativo y el patrimonio documental artístico comparten como característica documental la forma nominal “histórica”, ésta se conforma por procesos técnicos documen-

tales diferentes. Sin embargo, el patrimonio documental artístico tiene una línea documental que puede ser considerada también como ciclo vital documental. Inicia con el ya mencionado origen de la obra artística y de investigación, continúa con su adquisición por un centro de documentación, como el Cenidiap, luego se aplica un proceso técnico documental y deriva en guías inventario para su consulta, en exposiciones de sus propios acervos y en textos de los documentalistas como son conferencias y ponencias sobre los fondos a su cargo. Este ciclo vital documental del patrimonio documental artístico va a la par del ciclo vital de gestión de riesgos.

Aportaciones del patrimonio documental artístico como categoría documental

Existen cuatro principios que permiten reconocer de manera particular un patrimonio documental y que lo diferencian de otros acervos:

- Mención como unidad documental.
- Referencia como acervo de un área institucional.
- Definición como categoría en documentos académicos o institucionales.
- Revisión de la definición de acuerdo con normatividades actuales, derechos conexos o situaciones emergentes.

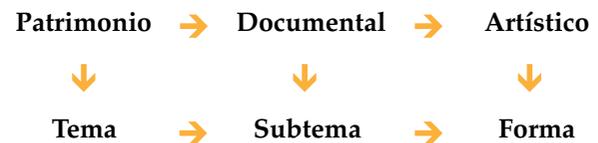
Además, teniendo en cuenta la procedencia, origen, unidad y tipología documental, mencionar, referenciar, definir y revisar la categoría documental de un acervo permite a cualquier patrimonio documental:

- Darle una identidad institucional o particular.
- Identificar su tipología para su organización y clasificación.
- Establecer procedimientos específicos para su gestión documental y de riesgos.

En el caso del patrimonio documental artístico, su identidad es de un bien patrimonial cultural, con una tipología documental diversa que requiere de procedimientos específicos que van desde su adquisición hasta servicios de consulta especializados donde cualquier

documento del acervo del Cenidiap puede ser considerado como obra, categoría equiparable al patrimonio artístico tangible o mueble.

Lo anterior adquiere precisión desde la perspectiva biblioteconómica al enunciar al patrimonio documental artístico desde un lenguaje controlado, como los encabezamientos biblioteconómicos de materia:



En este encabezamiento, el tema y subtema son los que dan forma, organización y singularidad al acervo. La forma es la especialidad de la institución que investiga y resguarda un acervo en particular.

Como se mencionó, además del artista, la o el investigador es generador de bienes patrimoniales de índole documental en su proceso de investigación. De ahí que el encabezamiento de la forma puede ser de distintas especialidades como antropológico, arqueológico o biológico, por ejemplo, el patrimonio documental arqueológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia o el patrimonio documental biológico de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

Es decir, la forma se define por una disciplina humanística o científica particular. Así como hay fondos personales de artistas, de investigadores y teóricos de arte, también hay fondos personales que generan arqueólogos, antropólogos o biólogos. Cada investigador o investigadora produce documentación temática personal o de estudio en sus propias instituciones, aparte de los archivos de trámite institucional, y pueden ser considerados también como patrimonio cultural de la memoria mexicana.

Por otra parte, tan sólo con enunciar tema y subtema del patrimonio se establece el área de conocimiento especializado bajo el cual se resguardan objetos patrimoniales particulares, como son el patrimonio histórico, el patrimonio arqueológico o patrimonio artístico, y que definen el tipo de objeto documental que generan, además del archivo de trámite administrativo.



Revisión de documentos de Enrique Ugarte en casa de Marta Aguilar Ugarte, Ciudad de México, para gestionar la donación de patrimonio documental artístico.



Análisis del material de Enrique Ugarte en donación al Cenediap.



Ejemplo de proceso de rescate documental: trabajo en el archivo de Rina Lazo y Arturo García Bustos en el Cenediap, mediante convenio de colaboración por comodato debido al deterioro que tuvo la casa-estudio de los pintores en Coyoacán, Ciudad de México.

Conclusiones

Tal como lo señala el Manual SIDCA, las características y procedimientos del patrimonio documental artístico han rebasado las propias normatividades del INBAL, por lo que no está reflejada de forma institucional la naturaleza de estos acervos como explícitamente derivada de la actividad artística nacional con distintas procedencias documentales y afectadas por diversas situaciones emergentes. Al no actualizarse la normatividad con las gestiones y procesos documentales recientes, el patrimonio documental artístico no ha tenido un reconocimiento legal como categoría de especialidad documental derivada del patrimonio artístico de manera institucional.

Dicha actualización dista mucho de incluir las normatividades respectivas, lo que se debe, en gran medida, al quehacer cotidiano de la gestión documental. Sin embargo, se visibiliza esta categoría documental con la elaboración de proyectos institucionales de documentación, nombrándola como tal, y con ponencias y conferencias en diversos encuentros.

El presente texto es una aproximación a la complejidad del patrimonio documental artístico en resguardo

del Cenidiap como categoría documental desde una breve historia, variaciones, descripción de su singularidad para distinguirla del patrimonio artístico y de otras legislaciones, y su aportación a otros patrimonios documentales

Reconocer al patrimonio documental artístico en artes plásticas como objeto cultural para la conservación de la memoria artística en explícita relación de la institución que lo resguarda, implica una revisión constante de sus actuales definiciones, descripciones, procesos y políticas de gestión documental. Si no hay un conocimiento de los acervos, un manejo adecuado de sus políticas documentales y productos definidos, no puede estructurarse una categoría documental concreta con acervo, metodología y aplicación específica.

El patrimonio documental artístico no es una categoría fija, cerrada, sino flexible por su complejidad y por la gestión documental con usuarios, normatividades y riesgos; vulnerable como cualquier acervo que requiere procedimientos de prevención, conservación y conservación preventiva. Amerita ser considerado como patrimonio cultural nacional, para incursionar desde ahí en las estrategias para alcanzar la denominación de memoria del mundo. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLO GRUNSTEIN, Alberto, “El Cenidiap y los museos del INBA”, *Discurso Visual*, primera época, núm. 5, octubre-diciembre de 2002, <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb05/art15b/art15b.html> Consulta: 8 de mayo, 2022.
- BRAMBILA GÓMEZ, Patricia, “Del documento a la exposición: la gestión cultural del patrimonio documental artístico del INBA”, ponencia presentada en V Foro Itinerante de la Red de Unidades de Información Oaxaca. Las colecciones especiales en las unidades de información, inédito, mayo de 2018.
- *Criterios específicos Internos para la organización y conservación de archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, Unidad de Gestión Documental INBA, 22 de septiembre de 2014.
- DE LA HERRÁN, Esther, “Introducción”, en *Signos. El arte y la investigación*, México, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, INBA, 1988.
- LEY Federal de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, 23 de enero de 2012.
- LEY General de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, 15 de junio de 2018.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, 3a. edición, España, Trea, 2004.
- Presentación de los Manuales para el Registro y Sistematización del Patrimonio Documental Artístico, Manual SIDCA, documento de trabajo, Centros de Investigación del INBAL, 2010.
- RIVAS GUERRERO, Julieta y Herlinda Mendoza, “Patrimonio documental artístico: camino hacia su normalización”, en Arturo Díaz Sandoval (coord.), *Documentar para investigar, investigar para documentar. La construcción del conocimiento artístico nacional*, México, Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, 2017.
- Seminario Patrimonio Documental Artístico. Lo tangible, lo intangible y lo virtual, impartido por Patricia Brambila, Sergio Honey y Christopher Vargas, Fundación Arte y Salud, México, junio de 2020.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

PATRICIA BRAMBILA GÓMEZ • Licenciada en Biblioteconomía por la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía del Instituto Politécnico Nacional. Como subdirectora de Documentación del Cenidiap, su línea principal de investigación documental es la gestión del patrimonio documental artístico, en tres vertientes: gestión de procesos técnicos documentales, capacitación de personal de documentación y gestión de riesgos del patrimonio documental artístico, con el fin de resguardar los fondos ubicados en el Cenidiap y actividades que van desde su adquisición hasta los servicios y consultas a usuarios en general y especializados. Coordinó y fue co-curadora de la exposición itinerante *Archivos y correspondencias* y del proyecto de exposición *Taller de Gráfica Popular*. Cuenta con cuatro publicaciones sobre la gestión del patrimonio documental artístico, seis ponencias sobre el mismo tema y más de treinta cursos especializados en gestión documental y manejo de fondos documentales.

TEXTOS Y CONTEXTOS

The training of archivists and the opportune handling of the documentary patrimony kept at the INBAL archives

■ **Formación de**
■ **archivistas y manejo**
■ **oportuno del patrimonio**
■ **documental resguardado**
■ **en los archivos del INBAL**

RECIBIDO • 13 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 4 DE MARZO DE 2023

JUDITH BONFIL SÁNCHEZ / PROMOTORA Y GESTORA CULTURAL ■
bonfiljudith@gmail.com ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

■ archivística ■
■ archivos de arte ■
■ patrimonio documental ■
■ formación ■
■ innovación ■

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura resguarda uno de los archivos documentales vinculados con el quehacer artístico más importantes de México, el cual da cuenta de las políticas públicas para fomentar la educación, exhibición, difusión y preservación de las artes. La Coordinación de Archivos ha desarrollado un ambicioso proyecto de formación por competencias laborales que le permitirá contar con profesionistas especializados en la administración y gestión de archivos, cuyos perfiles sean los idóneos para instituciones culturales.

ABSTRACT

KEYWORDS

■ archival ■
■ art archives ■
■ documentary heritage ■
■ training ■
■ innovation ■

The Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura safeguards one of the documentary archives related to the most important artistic work in Mexico. It contains the evidence of public policies to promote education, exhibition, broadcasting and preservation of the arts. The Archives Coordination developed an ambitious training program in labor skills, that will allow it to have personnel trained in record management and archive administration, with profiles suitable for cultural institutions.

Antecedentes institucionales

La ley por la que se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1946. Sus funciones serían cultivar, fomentar, estimular e investigar sobre las bellas artes en las disciplinas de música, artes plásticas, artes dramáticas, danza, las letras en todos sus géneros y la arquitectura. También tendría atribuciones para la organización y el desarrollo de la educación profesional en todas sus ramas, así como la de participar en la implementación de programas y planes artísticos establecidos por la Secretaría de Educación Pública.

Casi ocho décadas después, el INBAL resguarda uno de los archivos documentales vinculados con el quehacer artístico más importantes del país. Su riqueza no sólo se refiere a los documentos que dan cuenta de las políticas públicas implementadas en México para fomentar la educación, exhibición, difusión y preservación de las artes, sino al valor testimonial de gran parte de estos documentos que son, a fin de cuentas, patrimonio documental de la nación.

A lo largo de numerosas administraciones, la labor que se realizó en los archivos institucionales tuvo un lugar secundario: prevalecieron condiciones deplorables, hubo alta rotación de personal y un perfil inadecuado de quienes fueron designados como responsables de los archivos de trámite. Fue en el programa de trabajo 2018-2024 en el que, finalmente, se incluyó una línea de acción transversal para fortalecer el Sistema Institucional de Archivos y conformar el Archivo Histórico del INBAL. No obstante, a pesar de la visibilidad que se le ha dado al trabajo archivístico en la presente administración, las disposiciones normativas, cada vez más robustas, parten de supuestos que no se presentan en el INBAL, como tampoco en la gran mayoría de las instituciones de la Administración Pública Federal. Basta con revisar los escasos presupuestos que se destinan a las coordinaciones de archivos y la inmensa cantidad de atribuciones que se les adjudican, para comprender que la gestión de los archivos sigue siendo un arte incomprendido.

En este artículo se revisa uno de los tantos supuestos que no ocurre en las instituciones públicas mexicanas, pero que sí está incluido en la Ley General de Archivos: la necesidad de establecer programas de capacitación en competencias laborales archivísticas y la profesionalización de los responsables de las áreas de archivo, normado en los artículos 99 y 100 de dicha legislación. Asimismo, se presenta la propuesta que la Coordinación de Archivos del INBAL desarrolló para solventar esta problemática.

Situación organizacional de los archivos institucionales

El INBAL cuenta con 87 centros de trabajo con igual número de archivos de trámite, distribuidos en 121 espacios físicos. De ellos, 106 se ubican en la capital del país y 15 en otras ciudades: dos en Monterrey, Oaxaca y Querétaro, respectivamente, y uno en Chihuahua, Ciudad Juárez, Colima, Cuernavaca, Guadalajara, Hermosillo, Mérida, Morelia y San Miguel de Allende; además de un archivo de concentración en Tultitlán, Estado de México, y tres archivos históricos, el Acervo Histórico del Palacio de Bellas Artes, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música y, a partir de 2022, el Archivo Histórico del Museo de Arte Moderno.

La Coordinación de Archivos identificó cinco problemas comunes en los archivos de trámite del Instituto, que entre otros efectos han provocado la saturación de los espacios destinados a albergarlos y que generan un cuello de botella en la acción archivística institucional:

- a) Deficiente integración de expedientes.
- b) Inadecuado uso de los instrumentos de control y consulta archivística: Cuadro General de Clasificación Archivística y Catálogo de Disposición Documental.
- c) Incorrecta o incompleta integración de la información de expedientes en los inventarios documentales.
- d) Omisión en la realización de las transferencias primarias.
- e) Incumplimiento del ciclo vital de la documentación.

Atender estas deficiencias y garantizar que no se repitan dichos factores de riesgo sólo se puede lograr si se cuenta con personal capacitado y motivado, o si se integran a la institución cuadros de profesionistas en archivística; esta última opción está anclada a la casi nula oferta de formación profesional que brindan las instituciones de educación superior (IES).

¿Dónde están los profesionistas en archivística que se requieren en instituciones culturales?

En México existen alrededor de cuatro mil IES, entre públicas y privadas; sin embargo, las que ofrecen programas de formación en archivística no rebasan 0.3 por ciento. Al respecto, Gloria Celia Carreño señala:

La formación de archivistas en México [...] presenta como característica un escaso número de profesionales archivistas en el país que, en consecuencia, mantiene a los archivos tanto del sector público como del privado en manos de personal sin una formación específica en la materia.¹

En ese sentido, consideramos que la estrategia más viable para tener cuadros de especialistas es capacitar al personal desde las instituciones donde laboran. Si se va a realizar este esfuerzo, ¿cuál sería el tipo de capacitación que se debiera impulsar desde las coordinaciones de archivos? Para María de los Ángeles Pérez Macuil:

Las tendencias actuales sobre los temas archivísticos relacionados con información y la documentación, como todos sabemos, han provocado un cambio importante en el papel del archivista. Este último no puede ser un simple receptor y custodio de papeles arrinconados en los sótanos de un edificio, sino más bien, debe ser un actor dinámico e interactivo.²

En las instituciones culturales como el INBAL, la capacitación de los archivistas debe ir más allá de la correcta aplicación de la norma archivística. Es momento de

¹Gloria Celia Carreño Alvarado, "La profesionalización y capacitación archivística, un reto para enfrentar la responsabilidad del archivo", en G. C. Carreño Alvarado, Georgina Flores Padilla, Ilihutsy Monroy Casillas y Gustavo Villanueva Bazán (coords.), *El Archivo Histórico de la UNAM. Cincuenta años de aportaciones y vinculación con la sociedad*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM, 2016, pp. 73-100, <https://www.iisue.unam.mx/publicaciones/libros/el-archivo-historico-de-la-unam-cincuenta-anos-de-aportaciones-y-vinculaciones-con-la-sociedad> Consulta: junio, 2023.

²María de los Ángeles Pérez Macuil, "La función del archivista en la Administración Pública en México", en *Desafíos y oportunidades de las ciencias de la información y la documentación en la era digital: actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, https://eprints.ucm.es/34604/1/241-Perez_archivista-Administracion-Mexico.pdf Consulta: junio, 2023.

“tomar al toro por los cuernos” y plantear proyectos integrales de formación y capacitación, aprovechando que se tiene acceso a la riqueza archivística que se resguarda.

Perfiles de egreso y campo profesional en instituciones culturales

Además de que no hay suficientes egresados de las IES en el campo archivístico, los perfiles de egreso visualizan a los archivos sólo como espacios en los que se resguarda y gestiona la documentación que es necesaria para garantizar el derecho a la información, lo que resulta muy genérico para el caso de las instituciones culturales.

Entendemos que corresponde con una cierta urgencia debatir de qué manera reducimos la notable brecha existente entre la situación objetiva de los archivos y sus profesionales en el mundo de las organizaciones y la producción exponencial de estos nuevos paradigmas. En las pocas ocasiones en que se debate esta situación aparece siempre la justa reivindicación de la aspiración de un aumento de recursos humanos y económicos para el sector archivístico. Sin desmentir en absoluto esta ineludible necesidad, pensamos que esta exigencia deber ir acompañada de una intensa reflexión sobre otros elementos también decisivos. Nos referimos concretamente a la definición de quienes deben ser nuestros aliados y también asimismo estos retos en el actual, y aún deficitario, modelo de formación especializada.³

La formación de los cuadros de profesionistas en biblioteconomía y archivística que se oferta en México tiene un enfoque técnico, más que humanista, y no profundiza en la importancia del uso social de los archivos como espacios para la recuperación de la memoria colectiva y la resignificación de la cultura.

En la gestión de los archivos, el personal debe pensar que el fin último de su trabajo es, justamente, el uso social que se pueda hacer de los expedientes. Por lo tanto, las competencias laborales que se requieren

³ R. Alberch i Fugueras, “Archivos poliédricos e interlocutores plurales. Notas para un debate necesario”, en A. S. Fronteras, *Reflexiones sobre políticas de gestión, formación e investigación en archivos*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2019, p. 28.

reforzar deben considerar, igualmente, la formación de profesionistas sensibles a la función social de los archivos desde su integración, pasando por el tratamiento que se le debe dar a los expedientes.

Los archivos son algo más que sitios donde se gestiona la documentación de las instituciones públicas; son los sistemas que permiten garantizar el derecho a la información, a la identidad y a la cultura. Es así que:

[...] la correcta organización de los archivos se convierte en un medio para lograr propósitos administrativos y sociales. En efecto, el Estado como expresión política de la sociedad funciona y administra tomando decisiones que quedan registradas en documentos de diverso soporte. La documentación que producen las instituciones oficiales pertenece a la Nación, interesa a la sociedad y se convierte en el testimonio histórico que se integra al patrimonio general de la humanidad.⁴

Sin duda, los diseños instruccionales de esas licenciaturas se basaron en complejos estudios de mercado, y optaron por formar cuadros de archivistas con un enfoque más administrativo y normativo. Algo perfectamente loable, pero no suficiente. Por ello, los profesionistas en archivos idóneos en instituciones culturales, como el INBAL, serían aquellos que conocieran cómo aplicar la normatividad, sin olvidar que trabajan con documentos que, a la postre, serán parte del patrimonio documental de la nación; que cuenten con conocimientos sobre la historia de las instituciones culturales mexicanas; que se puedan adentrar en el estudio de la metodología de investigación de las ciencias sociales, para apoyar a los investigadores, y, principalmente, que tengan nociones sobre el origen de los archivos mismos.

¿Existe alguna IES que forme cuadros con estas características? Definitivamente no, pues no hay un perfil de egreso similar, a pesar de que dentro de la oferta educativa sí se cuenta con, por ejemplo, programas de

⁴ Marta Lucía Giraldo Lopera, “Propuesta de profesionalización en archivística en la Universidad de Antioquia”, en Elías Sanz Casado, Salvador Gorbea Porta y María Luisa Lascurain Sánchez (eds.), *Memoria VIII Encuentro EDIBCIC. La dimensión docente e investigadora de las ciencias de la información y de la documentación en Iberoamérica. Diagnóstico regional*, México, UNAM, 2011, pp. 545-553, https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/8357/1/GiraldoMarta_2008_ProfesionalizacionArchivistiva.pdf Consulta: junio, 2023.

formación a nivel diplomado o especialidad, pero las instituciones de la Administración Pública Federal no tienen los recursos para formar a sus profesionistas archiveros bajo estos esquemas.

Por fortuna, hay ya discusiones acerca del perfil de los archivistas en el siglo XXI, que obligan a reflexionar sobre la necesidad de formar cuadros especializados por tipo de archivo:

Las complejidades de los archivos en contextos como el latinoamericano han creado programas de formación y perfiles de acuerdo con las demandas de cada país, al mismo tiempo, estudiosos de la archivística han señalado la necesidad de repensar las orientaciones de los planes y programas de estudio; específicos o no, deberían contar con el objetivo de consolidar el estatus profesional y científico de la profesión. Por otra parte, la formación ha venido reconociendo el avance teórico y metodológico de la disciplina archivística, a la vez que ha permitido la articulación y la consolidación de planes y programas de estudio consecuentes con los contextos de los archivos.⁵

¿En quién recae la responsabilidad de formar cuadros de profesionistas en archivos?

Por absurdo que parezca, son las áreas coordinadoras de archivos de cada entidad de los tres poderes, partidos políticos, fondos públicos, etcétera, las que, de conformidad con la Ley General de Archivos, deben establecer los programas de capacitación para el personal que labora en los archivos. Resulta absurdo porque éstas funcionan como áreas técnicas encargadas de resolver problemas relacionados con la creciente masa documental que se resguarda en las instituciones.

Por ello, en la inmensa mayoría de los casos, la capacitación que se planea desde las coordinaciones de archivos se centra en reforzar conocimientos sobre las disposiciones de las leyes en materia de transparencia

y técnicas archivísticas, dejando de lado los aspectos sustantivos de un archivo. Así se explican las características de los programas de capacitación que ha recibido la fuerza laboral adscrita a los archivos de las instituciones mexicanas, a lo que se suma que casi todos los cursos son impartidos por tutores que no cuentan con un perfil capacitador certificado. De esta forma, no contribuyen a formar cuadros de profesionistas capaces de enfrentar los retos archivísticos del siglo XXI, y en realidad son un factor que alimenta el círculo vicioso que aqueja a los archivos de las instituciones.

Entre los ejemplos está el Programa Anual de Desarrollo Archivístico (PADA) 2020 de la Secretaría de Cultura federal, cuyo objetivo específico en materia de capacitación menciona que deberá “contribuir al fortalecimiento del conocimiento, habilidades, procesos, normatividad y cultura archivística de los responsables de los Archivos de Trámite de las Unidades Administrativas y del personal interesado”. Además, “gestionar con instituciones profesionales el apoyo para la impartición de cursos de capacitación en materia archivística, en los siguientes procesos: gestión documental; valoración documental; archivo de trámite; archivo de concentración; archivo histórico; conservación; memoria histórica y patrimonio documental.”⁶ Se rescatan, desde luego, los tres últimos temas.

También está el PADA 2021 de la Secretaría de Cultura del Estado de Chihuahua, que incluyó una acción para rescatar la documentación que se encuentra en sus diferentes áreas, ubicada en el archivo de concentración, y que planteó dar continuidad a las acciones para organizar, describir, capturar y conservar los expedientes y materiales que conforman el acervo histórico documental. Asimismo, consideró la necesidad de “fomentar la capacitación y profesionalización continua del personal involucrado en el manejo, operación, organización y conservación de archivos institucionales”;⁷ compromete

⁶ Programa Anual de Desarrollo Archivístico de la Secretaría de Cultura 2020, México, Secretaría de Cultura, enero de 2020, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/531377/Programa_Anuual_de_Desarrollo_Archivistico_2020_SC.pdf Consulta: junio, 2023. Sistema de Información Cultural México, Universidad, <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=universidad> Consulta: junio, 2023.

⁷ Programa Anual de Desarrollo Archivístico, México, Gobierno del Estado de Chihuahua, Secretaría de Cultura, 2021, <https://drive.google.com/file/d/1DSmo1Hw5WQQrOWuT8FfiVngaT729j7Ux/view> Consulta: junio, 2023.

⁵ O. Jaramillo, M. Betancur Roldán y S. A. Marín Aguedo, “La archivística como profesión: caracterización del proceso de formación de la Escuela Interamericana de Bibliotecología”, *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 3, núm. 40, Colombia, 16 de mayo de 2017, pp. 243-259.

tiéndose a desarrollar los materiales académicos para los nuevos cursos, según las necesidades.

Por su parte, el Instituto Nacional de Antropología e Historia consideró en su PADA 2020 que el alcance de las acciones de capacitación y asesoría archivística a las unidades administrativas sería a partir de la supervisión, por parte de la coordinación de archivos, al personal que opera los acervos administrativos, de concentración e históricos para proporcionar asesoría en materia de gestión documental y el uso de los instrumentos de consulta y control archivísticos.

Un ejemplo más es El Colegio de San Luis, que describió en el PADA 2021 que iba a “capacitar al personal responsable del archivo, a partir de un programa en materia de gestión documental y administración de archivos”.⁸

Finalmente, en el PADA 2020 del Centro Cultural Tijuana se estipuló como única acción en capacitación la de “generar contenidos de capacitación en materia archivística, para impartir cursos a todo el personal involucrado en la generación y manejo de archivos”.⁹

¿Por qué las propuestas de formación y capacitación son tan pobres? Porque las áreas coordinadoras de archivos no están debidamente conformadas, y sus estructuras no son robustas, si bien las disposiciones normativas las ubican como entes todopoderosos, con la obligación de desarrollar actividades de capacitación y formación internas o externas, en la mayoría de los casos sin contar con el personal para hacerlo. Tienen atribuciones muy diversas y, por lo general, son unidades administrativas pequeñas, que no cuentan con personal suficiente, ni con los perfiles profesionales necesarios para planear otra campaña de capacitación. Por lo general, ofrecen cursos de capacitación que abarcan los aspectos más significativos de la normatividad. Además, como no se ha publicado el Reglamento de la Ley General de Archivos, de *facto* se inserta a las coordinaciones de archivos en un espiral que presenta duplicidad de funciones, ya que la responsabilidad de

elaborar diagnósticos y establecer programas de capacitación en las instituciones de la administración pública compete a las áreas de recursos humanos.

Consideraciones para los programas de capacitación del INBAL

La capacitación para los trabajadores de los archivos del INBAL no se solventa simplemente con revisar, en cursos de veinte horas, las disposiciones normativas; a pesar de que es importante que se conozcan, es más relevante que se sepa cómo aplicarlas. Tampoco es suficiente saber cómo funciona el ciclo vital de la documentación o que el personal se apegue a los instrumentos de control y consulta archivística. Lo verdaderamente importante para una institución con la trascendencia del INBAL es que sus cuadros de archivistas sean capaces de adoptar modelos de gestión documental vinculados con las prácticas artísticas contemporáneas desde la apertura de un expediente.

El Instituto requiere de la formación de especialistas técnicos en archivística, a partir de la capacitación por competencias laborales, y aprovechar la coyuntura que existe al haber dado visibilidad al trabajo archivístico en esta administración, para sentar las bases que permitan desarrollar un modelo de formación de cuadros de profesionistas en archivística especializados en la formación, difusión y preservación del arte, privilegiando la experiencia en el desarrollo y ejecución de conocimientos enfocados en la conformación de colecciones artísticas que aborden, forzosamente, las nociones de catalogación, conservación, montaje, gestión, movimiento institucional de obras de arte, entre muchas otras.

Fue así como la Coordinación de Archivos propuso una estrategia integral de capacitación en materia archivística, dividida en dos rubros. El primero fue la incorporación en la detección de necesidades y en el programa anual de capacitación institucional, a cargo de la Dirección de Personal, de tres cursos-taller que, de forma práctica, planteen diferentes aspectos de la aplicación de la norma y se resuelvan problemas concretos. Así, un sector de la población objetivo del programa de capacitación será atendido por este medio. El segundo rubro de la estrategia consiste en el desarrollo

⁸ Programa Anual de Desarrollo Archivístico 2021, México, El Colegio de San Luis, Conacyt, 2021, https://www.colsan.edu.mx/arch/trans/AI_PROG_ANUAL_DESARR_ARCH2021.pdf Consulta: junio, 2023.

⁹ Programa Anual de Desarrollo Archivístico 2020, México, Secretaría de Cultura, Centro Cultural Tijuana, 2020, https://www.ccut.gob.mx/oit/pdf/2020_PADA_CECUT.pdf Consulta: junio, 2023.

de un ambicioso proyecto de formación especializada en la gestión documental y la administración de archivos vinculados con el fomento, la educación, exhibición, difusión y preservación de las artes.

Con este proyecto, la Coordinación de Archivos del INBAL forma a los cuadros de archivistas que requiere para organizar, describir y preservar sus archivos. Aunado a ello, aprovecha el desarrollo de competencias digitales que la sociedad desarrolló durante la pandemia de covid-19 para establecer un programa de capacitación en línea y asincrónico. Se alía con la Subdirección General de Educación e Investigación Artística (SGEIA) para que el personal que cumpla con el programa de capacitación-formación cuente con una certificación institucional y ofrece una opción de capacitación-formación a personal que, por la ubicación de su centro de trabajo, no había sido considerado en los programas de capacitación archivística. Se aprovecha la posibilidad de que mientras se capacitan, los colaboradores beneficiados de este proyecto laboren en los archivos institucionales, logrando que el proceso de capacitación-formación sea más completo, al incluir aspectos técnicos, metodológicos, teóricos y prácticos, al tiempo que fomenta la creación de una comunidad archivística que en un futuro próximo pueda sumarse a las estrategias de dinamización cultural de los archivos del INBAL.

La alianza establecida con la SGEIA consideró que el proceso de capacitación-formación se imparta en modalidad de diplomado, con las siguientes características:

- a) Accesibilidad para todo el personal interesado.
- b) Evitar saberes diferenciados entre los participantes.
- c) Ser modular y abordar, desde diferentes ópticas y niveles de profundidad, la aplicación de la normatividad a la realidad de los archivos institucionales.
- d) Llevar a cabo el análisis de casos prácticos cuyo resultado sea la aplicación de buenas prácticas archivísticas en los 91 archivos institucionales.
- e) Impactar favorablemente en la disminución del factor de ocurrencia de riesgo en la administración de los archivos, provocado por los cinco componentes más comunes detallados al inicio de este documento.

La propuesta

Con los elementos analizados, la Coordinación de Archivos propuso desarrollar un diplomado de gestión documental y administración de archivos vinculados con el fomento, educación, exhibición, difusión y preservación de las artes. El contenido de los módulos fue desarrollado por la propia Coordinación y el diseño pedagógico estuvo a cargo de la SGEIA. El personal capacitado recibe una constancia de formación en competencias laborales especializada en archivos vinculados al quehacer artístico, emitida por el INBAL.

Se trata de un proyecto en línea con duración de un año calendario, dividido en cuatro módulos más un propedéutico que sirve para familiarizarse con la plataforma. Las actividades son mayoritariamente asincrónicas para no entorpecer las labores diarias de los archivos y no presionar a colegas que radican en poblaciones con huso horario diferente al de la Ciudad de México. Considera la calendarización de algunas charlas magistrales sincrónicas, así como actividades a desarrollar por equipos en las que cada uno coordinará las fechas, horarios y plataformas de reuniones.

La columna vertebral del diplomado es, evidentemente, la normatividad vigente en archivística, transparencia y derechos culturales, a través de casos prácticos, análisis de textos y participación en foros de discusión. Toca temas relacionados con diversas disciplinas artísticas, hechos históricos y la revisión de bibliografía y videografía de diferentes fuentes.

Diseño instruccional del diplomado

Campo de conocimiento

Administración de archivos, archivística, arte, derechos culturales, derechos de autor, difusión artística, dinamización cultural de los archivos, educación artística, gestión cultural, herramientas computacionales, historia de las instituciones culturales, identidad, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, investigación artística, normatividad, patrimonio cultural, promoción artística, transparencia.

Carácter

Opcional para el personal del INBAL interesado en el tema.

Tipo

Teórico-práctico. En un entorno de aprendizaje guiado.

Modalidad

Diplomado en línea con actividades mayoritariamente asincrónicas y algunas actividades sincrónicas.

Duración

Doce meses.

Seriación

Requerida con módulos subsecuentes.

Objetivo general

Formar cuadros de archivistas vinculados con la educación, difusión, promoción y preservación del arte, mediante un diplomado en línea que permita, en un lapso no mayor a un año, que se incorporen en los 91 archivos del INBAL las mejores prácticas archivísticas y de gestión documental, reconociendo el valor patrimonial y testimonial de los documentos, independientemente de su soporte y tipología.

Objetivos específicos

1. Garantizar el adecuado manejo del patrimonio documental de la nación que se resguarda en el INBAL.
2. Convertir al Instituto en la primera institución que certifique archivistas en el campo del arte.
3. Fortalecer el Sistema Institucional de Archivos del INBAL.

¿Qué se espera de este diplomado?

Además de contar con un grupo de profesionistas capacitados en gestión documental y administración de archivos vinculados con la formación, promoción, preservación y difusión del arte, el resultado del diplomado será proteger el patrimonio documental de la nación resguardado en los archivos INBAL. No menos importante será lograr la visibilidad del trabajo archivístico que se realiza todos los días en esta institución, así como permitir que investigadores, periodistas y público accedan a los archivos y encuentren en ellos una fuente de saberes y de memoria cultural.

[La] evolución de las potencialidades y valores de la archivística tiene su correlato en la necesidad de pro-

fundizar en cómo debemos afrontar su consecución y, especialmente, qué tipo de alianzas debemos tejer para poder enfrentar esta gran variedad de desafíos. Actualmente, se percibe un creciente “abismo” entre la constante formulación de nuevos paradigmas archivísticos, usualmente generados desde la “Academia”, y la frecuentemente triste realidad de los déficits clamorosos de recursos en los centros de archivos. Admitiendo la necesidad de contar con profesionales dedicados a pensar y reformular la profesión, en tanto que punta de lanza que estimule las acciones materiales sobre la realidad práctica, parece evidente que corremos el riesgo de crear dos mundos paralelos que difícilmente puedan llegar a converger.¹⁰

Conclusiones

Las coordinaciones de archivos deben llevar a cabo los procesos de capacitación del personal que labora en las instituciones obligadas al cumplimiento de la normatividad archivística y de transparencia. Sin embargo, en la mayoría de los casos se trata de unidades administrativas pequeñas, sin suficientes recursos, que resuelven con mayor o menor éxito el cumplimiento de esa atribución.

La gestión documental y la administración de los archivos de instituciones culturales requiere de un perfil profesional que no solamente domine el conocimiento de disposiciones normativas; es necesario contar con profesionistas especializados en la formación, difusión, y preservación del arte, privilegiando la experiencia en el desarrollo y ejecución de conocimientos enfocados en la conformación de colecciones artísticas que incluyan, forzosamente, las nociones de catalogación, conservación, montaje, gestión y movimiento institucional de obras de arte, entre muchos otros.

En el INBAL, la Coordinación de Archivos impulsa el desarrollo de un ambicioso proyecto de formación en línea para capacitar a su personal, lo que permitirá garantizar el adecuado manejo del patrimonio documental de la nación que se resguarda y convertirse en la primera institución que certifique archivistas en el campo del arte. ▣

¹⁰ R. Alberch i Fugueras, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCH I FUGUERAS, R., “Archivos poliédricos e interlocutores plurales. Notas para un debate necesario”, en A. S. Fronteras, *Reflexiones sobre políticas de gestión, formación e investigación en archivos*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2019, p. 28.
- CARREÑO ALVARADO, Gloria Celia, “La profesionalización y capacitación archivística, un reto para enfrentar la responsabilidad del archivo”, en G. C. Carreño Alvarado, Georgina Flores Padilla, Ilihusy Monroy Casillas y Gustavo Villanueva Bazán (coords.), *El Archivo Histórico de la UNAM. Cincuenta años de aportaciones y vinculación con la sociedad*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM, 2016, pp. 73-100, <https://www.iisue.unam.mx/publicaciones/libros/el-archivo-historico-de-la-unam-cincuenta-anos-de-aportaciones-y-vinculaciones-con-la-sociedad> Consulta: junio, 2023.
- GIRALDO LOPERA, Marta Lucía, “Propuesta de profesionalización en archivística en la Universidad de Antioquia”, en Elías Sanz Casado, Salvador Gorbea Porta y María Luisa Lascurain Sánchez (eds.), *Memoria VIII Encuentro EDIBCIC. La dimensión docente e investigadora de las ciencias de la información y de la documentación en Iberoamérica. Diagnóstico regional*, México, UNAM, 2011, pp. 545-553, https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/8357/1/GiraldoMarta_2008_ProfesionalizacionArchivistiva.pdf Consulta: junio, 2023.
- JARAMILLO, O., M. Betancur Roldán y S. A. Marín Aguedo, “La archivística como profesión: caracterización del proceso de formación de la Escuela Interamericana de Bibliotecología”, *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 3, núm. 40, Colombia, 16 de mayo de 2017.
- PÉREZ MACUIL, María de los Ángeles, “La función del archivista en la Administración Pública en México”, en *Desafíos y oportunidades de las ciencias de la información y la documentación en la era digital: actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, https://eprints.ucm.es/34604/1/241-Perez_archivista-Administracion-Mexico.pdf Consulta: junio, 2023.
- *Programa Anual de Desarrollo Archivístico de la Secretaría de Cultura 2020*, México, Secretaría de Cultura, enero de 2020, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/531377/Programa_Anual_de_Development_Archivistico_2020_SC.pdf Consulta: junio, 2023.
- *Programa Anual de Desarrollo Archivístico 2020*, México, Secretaría de Cultura, Centro Cultural Tijuana, 2020, https://www.cecucut.gob.mx/oit/pdf/2020_PADA_CECUT.pdf Consulta: junio, 2023.
- *Programa Anual de Desarrollo Archivístico*, México, Gobierno del Estado de Chihuahua, Secretaría de Cultura, 2021, <https://drive.google.com/file/d/1DSmo1Hw5WQqR0WuT8FfiVngaT729j7Ux/view> Consulta: junio, 2023.
- *Programa Anual de Desarrollo Archivístico 2021*, México, El Colegio de San Luis, Conacyt, 2021, https://www.colsan.edu.mx/arch/trans/AI_PROG_ANUAL_DESARR_ARCH2021.pdf Consulta: junio, 2023.
- Sistema de Información Cultural México, *Universidades*, <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=universidad> Consulta: junio, 2023.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

JUDITH BONFIL SÁNCHEZ • Promotora, gestora cultural y especialista en educación en ambientes virtuales. Coordina el trabajo de los 91 archivos del INBAL. Tiene experiencia en el desarrollo de sistemas de información cultural, de estrategias de difusión y comunicación social, y actualmente encabeza el diseño del proyecto en línea para la formación en competencias laborales en gestión documental y administración de archivos vinculados al fomento, educación, exhibición, difusión y preservación de las artes para el personal vinculado al quehacer archivístico institucional.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Schema, metaphor, heritage. The three-dimensional model of stage research as a proposal for the Genesis of Artistic Documentary Heritage

■ **ESQUEMA, METÁFORA, PATRIMONIO. MODELO TRIDIMENSIONAL DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA COMO PROPUESTA DE GÉNESIS DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL ARTÍSTICO**

RECIBIDO • 13 DE DICIEMBRE DE 2022 ■ ACEPTADO • 4 DE MARZO DE 2023

SERGIO ARTURO HONEY ESCANDÓN / INVESTIGADOR Y DOCUMENTALISTA
nonusesaroho@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

- patrimonio documental artístico ■
- patrimonio artístico tangible ■
- patrimonio artístico intangible ■
- modelo tridimensional ■
- ciclo vital del documento administrativo ■

En 2007 consolidé un modelo para comprender y visualizar los procesos de documentación e investigación a partir del hecho escénico. Para 2020, este modelo, aunque visualmente no fue modificado, tuvo una enunciación que tomó en cuenta las categorías tangible e intangible del patrimonio cultural y artístico. Esto se debió al confinamiento durante dos años por la pandemia de covid-19, cuando prevaleció el empleo de plataformas para los procesos documentales y las expresiones artísticas. El presente escrito es una revisión al modelo tridimensional desde lo patrimonial, describiendo primero sus fases de esquema y metáfora, pues toda categoría documental ha de ser planteada desde contextos en constantes cambios.

ABSTRACT

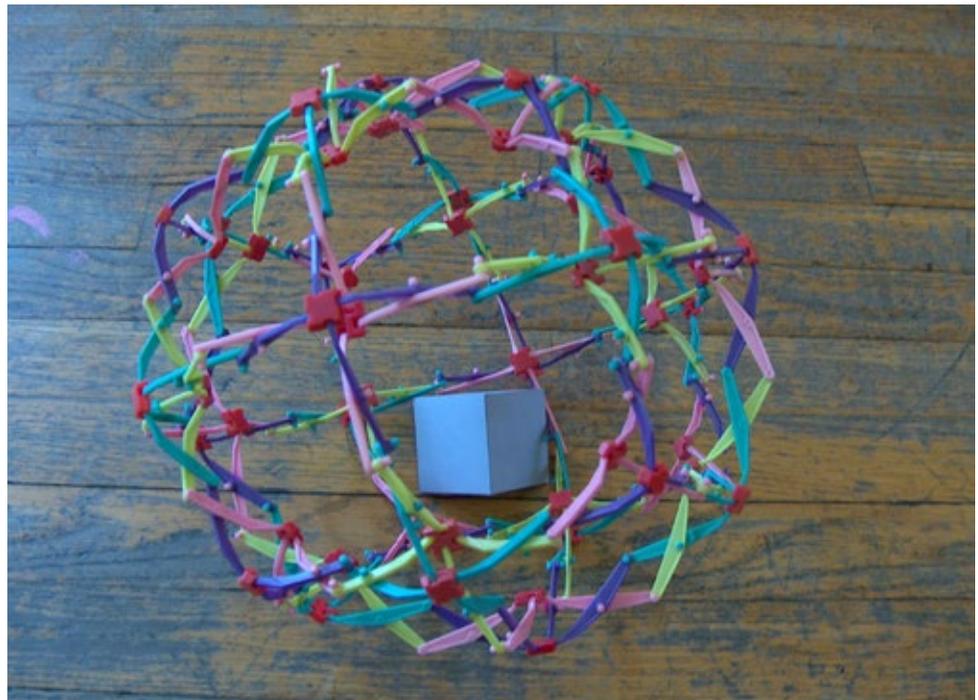
KEYWORDS

- artistic Documentary Heritage ■
- artistic Tangible Heritage ■
- artistic Intangible Heritage ■
- three-dimensional model ■
- life-cycle of administration files ■

In 2007, I consolidated a model to understand and visualize the documentation and research processes based on the stage event. By 2020, this model, although not visually modified, had an enunciation taking into consideration the tangible and intangible categories of cultural and artistic heritage. This due to the confinement that was experienced for two years because of the pandemy of covid-19, when the use of platforms prevailed for both documentary processes and artistic expressions. This article is a necessary revision of he three-dimensional model from the heritage point of view, first describing its phases of schema and metaphor, since every documentary category has to be stated from constantly changing contexts.

Esquema¹

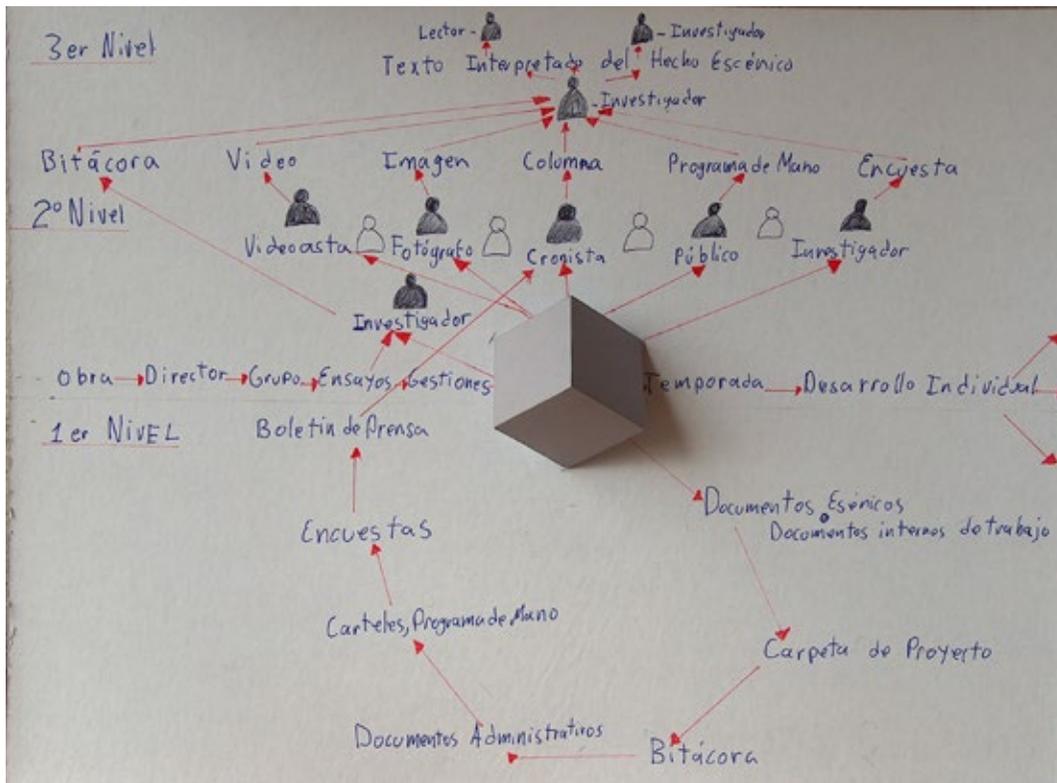
En algún momento de 1999, rodeado por cajas con documentación diversa y haciendo inventario de su contenido, tuve la sensación de realizar una actividad infinita e inabarcable para la duración de una vida humana. Imaginé de dónde y cómo surgieron estos programas de mano, críticas teatrales y documentos administrativos, y en un separador de papel dibujé un boceto que consistía en un escenario con bailarines y su público. Arriba de éste ubiqué a un investigador con su escritorio cubierto de papeles. Era un esquema de una puesta en escena como generadora de numerosos documentos. En ese mismo año adquirí un juguete geométrico de plástico conformado por la unión de cuadrados y triángulos con brazos articulados y que al expandirse formaba una esfera sugerida por los espacios vacíos entre sus partes. Concebí entonces la posibilidad de delimitar la investigación escénica en un cuerpo geométrico al visualizar en el centro de la esfera el esquema que había dibujado.²



Juguete geométrico con hecho escénico al centro.

¹Todas la fotografías, maquetas y esquemas del presente texto fueron elaboradas por el autor.

² Sergio Arturo Honey Escandón, "Hacia un modelo de la investigación escénica: una visualización del proceso de la investigación escénica", en *Coloquio de Investigación Teatral 2006-2007*, p. 2, <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=571> Consulta: 3 de diciembre, 2022.



Esquema del modelo tridimensional de la investigación escénica

Así inició una búsqueda de estructurar de manera tridimensional el proceso general de documentación e investigación escénica en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CINTRU) y del que reflexioné en tres ponencias entre 2004 y 2007,³ año en que el modelo tomó forma. Esta propuesta es un intento de comprender la infinita cadena documental y su interpretación para preservar la memoria artística ante la acumulación de documentos que se generan a lo largo de una vida y que se resguardan en diversas instituciones para ser consultados.

El esquema inicial tuvo la finalidad de responder visualmente a la pregunta de cómo se origina la documentación teatral, a manera de un diagrama de flujo documental desde el hecho escénico hacia el escritorio del investigador. Este esquema tenía como figura central un espacio escénico con figuras humanas en movimiento, una flecha trazada al inferior del escenario y otra hacia arriba apuntando hacia un texto que leía un investigador. La flecha horizontal era una línea de

tiempo donde el espacio escénico representaba una función. La flecha hacia el investigador es un acceso a la información de un hecho escénico representado por un documento. El esquema descrito adquirió posteriormente la siguiente forma:

Al centro de la imagen está una figura tridimensional que representa el hecho escénico. Como primer nivel está la documentación generada por la puesta en escena. En segundo nivel está la documentación producida por personas asistentes al estreno (videasta, fotógrafo, cronista, público). En tercer nivel, los documentos consultados que generan textos académicos a ser consultados por otros lectores. En este último ya no hay contacto con la puesta en escena por su cualidad de ser efímera, es decir, fuera de temporada. La figura del investigador está presente en los tres niveles debido a que hay proyectos de seguimiento de puestas en escena, asisten a estrenos o funciones en temporada y consultan material documental derivada tanto de la puesta en escena como de las personas asistentes al montaje y de otros textos académicos. No se excluye cualquier lector interesado en el tema.

³ A manera de anexo, en la bibliografía presento la síntesis de las tres ponencias y de dos textos inéditos.

Metáfora

Considero a todo concepto plausible de ser modelado en un objeto tridimensional, siempre y cuando haya representaciones pertinentes para elaborarlos. Este esquema de flujo documental adquirió su tridimensionalidad con materiales documentales, digitales y publicaciones bibliohemerográficas del CITRU. Lo expuse en 2006 en un coloquio interno de dicho centro y, en 2007, el esquema de flujo adquirió finalmente la forma tridimensional dentro de la ponencia “Cuerpo, arquitectura y sombra. Tres estadios del documento” dentro del encuentro académico Documentar para investigar, investigar para documentar, en la mesa Fundamentos y metodologías en la cimentación de lenguajes comunes:

En lo que se denominó como primer nivel en el esquema están una carpeta de montaje, una bitácora de puesta en escena realizada por un asistente de dirección de escena, documentos administrativos de la Sección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), carpetas de programas de mano, encuestas realizadas para un montaje y boletín de prensa que se da a conocer antes de un estreno. Como segun-

do nivel están los asistentes al montaje y los productos que generan: crónicas de Maria y Campos, fotografías de la Compañía Nacional de Teatro, video de montaje y bitácora de puesta en escena realizada por investigadoras del CITRU. Si bien son publicaciones, su fin es representar el soporte documental en papel, fotografía, video y su tipología como bitácora, crítica y registro visual. Como tercer nivel están textos del CITRU sobre teatro, tanto en libro impreso como en soporte digital, representados con publicaciones que tratan de hechos escénicos novohispánicos y prehispánicos, para hacer énfasis en aproximaciones a escenificaciones de las que sólo hay material documental.

A este modelo visual incorporé categorías documentales y no documentales de la siguiente manera: las primeras, de las que parto para este modelo, es la del ciclo vital de documento administrativo. Las segundas versan sobre la transferencia de la memoria desde el ciclo del documento administrativo y lo dividí en tres estadios del documento,⁴ mismos que incorporé en la ponencia mencionada: estadio de la sombra, estadio arquitectónico y estadio corporal.

El primero define como sombra a la ausencia del creador y su obra escénica, por lo que todo documento es sombra de un acontecimiento. Parte del mito de la creación de la pintura narrada por Plinio el Viejo, donde sólo la silueta permanece cuando la persona está ausente. De la misma manera, el documento es una silueta de un acontecimiento o proceso que ya no está presente o no se puede presenciar.⁵

El estadio arquitectónico se refiere a la arquitectura como contenedor de la memoria. Se basa en los edificios teatrales romanos e isabelinos, de acuerdo con



Modelo tridimensional de la investigación escénica.

⁴ Sergio Arturo Honey Escandón, “Cuerpo, Arquitectura y Sombra, tres estadios del documento. Reestructuración de la ponencia ‘Arquitectura documental y memoria virtual’”, en Arturo Díaz Sandoval (coord.), *Documentar para investigar, investigar para documentar: la construcción del conocimiento artístico nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CITRU, 2016, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1456> Consulta: junio, 2023.

⁵ El relato de Plinio el Viejo es analizado por Victor Stoichitá en *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, quien señala en su introducción: “La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección). La dialéctica de esta relación dicta la cadencia de la historia del arte.” El documento, por tanto, es a la vez ausencia de un suceso y evidencia o huella de un pensamiento o proceso.

Arte de la memoria, de Frances A. Yates,⁶ para proponer una suerte de arte de la memoria documental contemporáneo. Se emplearon figuras geométricas específicas como son tetraedros transparentes y de papel, además de utilizar la esfera geodésica diseñada por Richard Buckminster Fuller⁷ para contener visualmente la génesis documental de la puesta en escena.

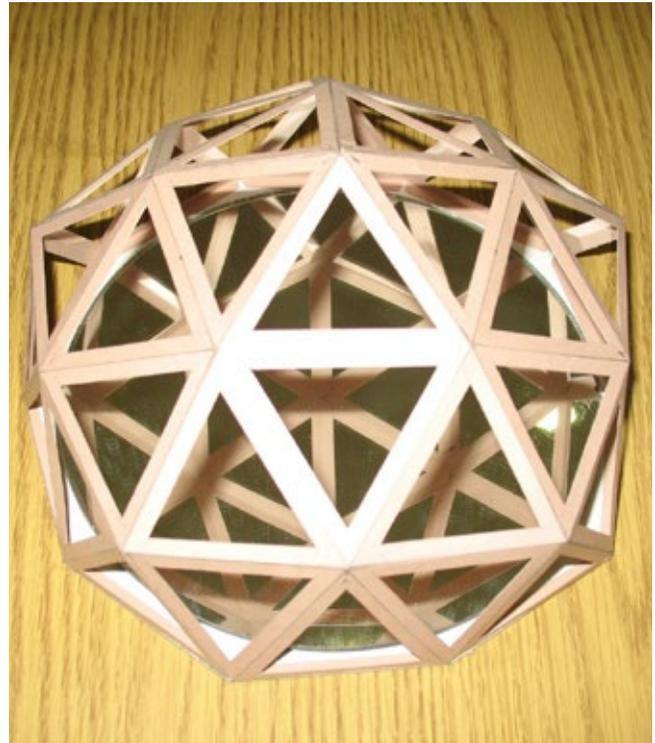
Los tetraedros son la perspectiva del investigador hacia un hecho escénico, que se representa en un vértice del tetraedro que incluye la base triangular o acontecimiento teatral. Éste se compone de tres elementos: espectador, actor y espacio vacío, de acuerdo con Peter Brook.⁸ En la esfera geodésica y en las maderas empleadas, cada viga y cada fragmento de madera representa no sólo un flujo documental como en el esquema, sino que también son, cada una, un acervo documental de un creador: director, actor, dramaturgo, escenógrafo, coreógrafo, bailarín, iluminador, músico, técnico, artista visual.

Asimismo, cada triángulo de la esfera geodésica representa de manera general un área documental: publicaciones hemerográficas, programas de mano, boletín de prensa, cuadernos de trabajo, bitácoras, texto dramático, partituras, fotografías. Estas áreas son ventanas para aproximarse al hecho escénico imaginado en un punto al centro. La selección de la geodésica se debió a que un acervo se mide en metros lineales; así, una viga sería una línea documental que se apoya en otras dos y, en conjunto, son las que dan estructura al conocimiento mediante perspectivas de estudio.

⁶ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005. Este libro es sobre la mnemotecnica como construcción arquitectónica partiendo de textos latinos sobre oratoria. Yates detalla esta técnica estructurada en dos edificios teatrales históricos, el teatro vitruviano y el teatro isabelino, que Guillio Camilo y Robert Fludd emplearon, respectivamente, como contenedores de una cosmovisión. Por analogía, la arquitectura documental, y la memoria histórica como extensión de la misma, son un contenedor de documentos interrelacionados de manera estructural.

⁷ La esfera geodésica la diseñó el arquitecto Richard Buckminster Fuller en 1949, a partir de vigas de materiales ligeros para conformar estructuras triangulares con el propósito de cubrir un área de grandes dimensiones sin pilares de carga y con una construcción semiesférica que se sostiene en sí misma.

⁸ "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral." Peter Brook, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1969, p. 4. Por tanto, y parafraseando a Brook, una investigación teatral es, mínimamente, observar a personas transitando un espacio vacío siendo vistas por espectadores.



Geodésica. Cada triángulo representa un área documental.

El estadio corporal es una analogía entre el ciclo vital del documento administrativo y el ciclo vital del ser humano desde su nacimiento hasta su muerte. Su propósito es señalar que lo que sobrevive al cuerpo humano es la transferencia de su memoria en documentos personales y administrativos. Este estadio es parte de lo que retomo del modelo tridimensional para enunciarlo más adelante desde la perspectiva del patrimonio documental artístico.

El ciclo vital del documento administrativo consiste en tres fases: activa (la realización de trámites), inactiva (donde se conserva el documento pasado el trámite para cualquier aclaración) y el destino final (que es la depuración del archivo de concentración para resguardarlo como archivo histórico administrativo). Este ciclo vital implica conservar un acervo depurado para su consulta posterior, salvarlo de un proceso de degradación y preservar la memoria.

El estadio corporal del documento considera también al cuerpo humano como contenedor documental de la memoria desde lo orgánico y coexiste con otros dos cuerpos documentales. Así, nuestro cuerpo orgánico genera un cuerpo de documentos administrativos y un cuerpo de documentos personales en los que la me-

moria se transfiere debido a que las experiencias son mediadas, procesadas y expresadas en:

- a) Documentos administrativos que dejan constancia de nuestra existencia desde el acta de nacimiento hasta el acta de defunción, pasando por instituciones gubernamentales o privadas de cualquier índole (académicas, laborales, jurídicas).
- b) Documentos personales que surgen desde el seno familiar y continúan generándose a lo largo de nuestra vida mediante objetos, escritos e imágenes; adquieren singularidad pues nos identifican y relacionan con ellos.

En este estadio, el cuerpo orgánico muere y se desintegra con el tiempo. En cambio, los cuerpos de documentos administrativos y personales tienden a preservarse más tiempo, de ahí que sobreviva nuestra memoria hacia el papel, hacia el objeto, hacia el acervo.

Patrimonio

El modelo tridimensional de la investigación escénica y sus tres estadios, descrito en los dos apartados anteriores, lo presenté entre 2008 y 2009 en varias ocasiones a alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre 2017 y 2019, en dupla con Patricia Brambila Gómez, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), se presentó a grupos del Colegio de Teatro, a estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* y en el Centro de Investigación, Innovación y Desarrollo de las Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (CIIDA/UANL), de la siguiente manera: como documentación escénica, el modelo tridimensional; como documentación en artes plásticas, los fondos del Cenidiap a través del documento como creación y del proceso documental para la exposición *Correspondencias. Archivos y fondos del Cendiap*. Estas presentaciones fueron las primeras ocasiones en que se vinculó el modelo tridimensional con la noción de patrimonio documental artístico, al señalar que cada alumno, por pertenecer a una institución educativa de carácter na-

cional (UNAM, INBAL, UANL) formaban parte, por su historial académico, del patrimonio cultural universitario y de educación artística y formación humanística.

Sin embargo, en 2020, por el confinamiento a causa de la pandemia de covid-19, la dinámica cotidiana, laboral, artística y académica se medió con plataformas sociales, videoconferencias, transmisiones en vivo y trabajo a distancia. La Fundación Arte y Salud de Monterrey solicitó un seminario en línea sobre el manejo de acervos digitales, dirigido a artistas, gestores culturales y docentes. Con el título de Patrimonio documental artístico. Lo tangible, lo intangible y lo virtual, fue impartido por Patricia Brambila y Sergio Honey, con Christopher Vargas, del Cenidiap, como invitado.

La urgencia de este seminario acerca de cómo procesar archivos digitales y físicos durante el confinamiento condujo a definir al patrimonio documental artístico desde el soporte de información. Debido a la dupla de las exposiciones del patrimonio documental del CITRU y del Cenidiap, anteriores a 2020, y con base en las categorías de patrimonio cultural tangible e intangible, se pudo definir, dentro del seminario, al patrimonio artístico como soporte documental:

Patrimonio artístico tangible. Toda expresión artística plasmada en soportes diversos (papel, fotografía, discos de acetato, cuadros, murales, cintas magnéticas, video, película, etcétera), que el público puede apreciar cuantas veces las condiciones lo permitan y sin presencia del creador. Por tanto, es invariable y no modificable por el soporte que lo contiene.

Patrimonio artístico intangible. Toda expresión artística que se ejecuta o se realiza de manera presencial o virtual del público en tiempo presente con el empleo de diversos recursos corporales y técnicos para su manifestación y transmisión. Implica la presencialidad del público y del artista. Por tanto, es variable y modificable por realizarse en tiempo presente.⁹

Estas definiciones fueron necesarias debido a que durante el confinamiento hubo puestas en escena trans-

⁹ Seminario Patrimonio documental artístico. Lo tangible, lo intangible y lo virtual, impartido por Patricia Brambila, Sergio Honey y Christopher Vargas, inédito, Fundación Arte y Salud, junio de 2020, p. 3.

mitidas en línea y exposiciones virtuales, por lo que el formato consistió en un discurso en video y en una plataforma de navegación, respectivamente. No era el montaje ni el cuadro lo que se observaba en línea, sino un soporte digital de la expresión artística, información virtual observada a través de una pantalla.

El patrimonio artístico tangible e intangible genera documentación que se denomina patrimonio documental artístico, que puede clasificarse, considerando las dos definiciones anteriores, como:

Documentación en soporte físico o digital, generada por la creación, gestión y difusión de un fenómeno artístico, de una obra o de un artista, sea por el propio creador en el curso de su actividad profesional, por un investigador o documentalista o por la adquisición de fondos documentales de distinto origen vinculados al proceso artístico nacional. Este patrimonio permite reconstruir y aportar líneas de investigación de procesos artísticos, vida cotidiana o académica del artista, o contextos históricos culturales diversos y está circunscrita a un campo normativo conexo que permite su gestión documental considerando su génesis, adquisición, organización y consulta así como su gestión de riesgos.¹⁰

Lo amplio de esta definición se debe, por un lado, a considerar los ámbitos jurídicos, reflexivos y organizativos del patrimonio documental artístico en una descripción breve. Por otro, para que los asistentes al seminario tuvieran conciencia de que la documentación que generan como gestores, docentes y artistas, tanto en las logísticas, como en sus clases y en sus expresiones artísticas, son tanto flujo documental como soportes de información en contextos específicos. Retomemos en un esquema el estadio corporal descrito con anterioridad:

Cada cuerpo, cada conjunto, deriva en tipología documental. En este caso, la información orgánica no sólo se limita a la memoria cerebral y corporal, también es el saber, el conocimiento de una persona como memoria viva, como artista cuando se conversa con ella o cuando la vemos ejecutar alguna puesta en escena o concierto o presenciamos cómo pinta, esculpe o tra-

baja materiales. La información personal y profesional del acervo personal es objetual; es decir, a través de sus escritos, de sus fotografías, de sus objetos personales se puede conocer información de dicha actividad sin presencia de la persona. Por último, y como se señaló, el cuerpo de su acervo administrativo es información institucional pública o privada a través de trámites que realizó tanto por su actividad cotidiana como profesional: renta de espacios, permisos, actas de calificaciones, credenciales, notas de compra de materiales. Esta objetualidad en cualquier soporte, sea tridimensional, en papel o digital, son bienes patrimoniales.

En una línea de tiempo, el flujo de información de estos tres cuerpos documentales, de este patrimonio, se dan de manera simultánea de acuerdo con diversas actividades, transfiriéndose información y memoria hacia la obra, como se aprecia en el esquema:

No se coloca la obra en el esquema, sino cómo cada actividad conforma contenidos que pueden ser apreciados en la obra y analizados tanto por especialistas como en la recepción del público, independientemente de si es patrimonio artístico tangible o intangible. Este flujo de información de la obra artística se concentra en un fondo de artista, que es el que se resguarda en los centros de investigación. Es decir, además de la transmisión de la memoria del cuerpo físico al documental, hay flujo de la memoria del hecho artístico al documento. El artista, su formación y su obra son generadores de soportes de información.

La obra, como mencionamos, es patrimonio artístico. La documentación generada para crearla y exponerla, reitero, es patrimonio documental artístico. De esta manera, y a partir del seminario, el modelo tridimensional lo enuncio no con categorías metafóricas, sino con categorías de patrimonio tangible e intangible y patrimonio documental artístico.

Al centro de ambas imágenes, en lugar del hecho escénico, el cubo se denomina patrimonio artístico tangible/patrimonio artístico intangible y las maderas, como flujo de información documental, son tanto la línea de vida del artista como el proceso de creación de la obra, y también la materialización de ideas o discursos sobre el patrimonio artístico. Su creación generó patrimonio documental artístico, es decir, documentos para su creación y difusión, como notas de compra, boletines de prensa, lista de materiales,

¹⁰ *Idem.*

Cuerpos documentales y transferencias de la información



Ciclo vital del documento administrativo



Cuerpos documentales, transferencias de la información y ciclo vital del documento administrativo

Obra artística como flujo de información documental



Obra artística como flujo de información documental, desde la formación y profesionalización del artista hasta la conformación de su fondo documental.

pinturas, pinceles, maquetas, bocetos, libretos de dirección, manifiestos de arte. Este proceso creativo tuvo tres fases generales: puesta en práctica de conocimientos, procesos de creación para consolidarse y producto final o expresión artística.

El patrimonio artístico es registrado documental-mente, ya sea en el estreno de la pieza escénica o musical o en la inauguración de la exposición o instalación. Este registro es también patrimonio documental artístico y no es generado propiamente por el artista, sino por personas dedicadas a la información cultural. Su documentación consiste en notas de prensa, fotografías del evento, críticas o crónicas. Después del estreno o inauguración, se producen otras expresiones documentales, para aproximarse a la manifestación artística. Esta documentación, también conocida como patrimonio documental artístico, es creada por personas que no necesariamente presenciaron la obra. Como material documental, se resguarda como pieza de consulta junto con los generados tanto por la obra como por el público asistente. Pero sólo es funcional cuando tiene los medios necesarios para recuperar la información, como bases de datos, catálogos e inventarios.

La pertinencia de diferenciar entre obras tangibles e intangibles desde la perspectiva documental es que, en algunos casos, con las primeras existe la posibilidad de consultar con la obra original y cotejarla con la información que generó. En las obras intangibles, al ser manifestaciones escénicas ejecutadas en tiempo y espacio ante el público, no es posible cotejarlas con la original, aún sea con registro en video. Es ya una obra en tiempo pretérito.

Aportaciones del modelo tridimensional como génesis del patrimonio documental artístico

En los párrafos anteriores mencioné fases generales del proceso creativo y del proceso documental: práctica, proceso, producto; así como registro, resguardo, recuperación. Resalto estos conceptos para presentarlos con sus respectivos operarios, es decir, sujetos que operan una función específica en dichos procesos:

Los sujetos operativos¹¹ que realizan acciones en los procesos creativo y documental son el creador y el documentalista, respectivamente. Como receptor del producto artístico y de la recuperación de la información por la consulta son el público y el usuario.

Esta analogía entre ambos procesos, junto con la génesis del patrimonio documental artístico a partir de la obra artística, lleva a considerar que dicho patrimonio documental tiene una doble función: registro documental del proceso creativo, a veces consultado por el propio artista, y memoria histórica de un proceso creativo consultado por usuarios: estudiantes, documentalistas e investigadores.

Hasta este momento menciono al investigador y al documentalista. Ambos tienen presencia en cualquier etapa del proceso creativo y del proceso documental; al igual que el creador, generan documentos como profesionistas, y sus fondos, al irse conformando en su actividad diaria, son parte del patrimonio documental artístico. Por tanto, no es privativo que el patrimonio documental artístico se genere sólo por el creador, tal como se señala en la definición de esta categoría documental y expuesta visualmente en este apartado.

Aunque la imagen es la misma que se empleó para el modelo tridimensional de la investigación escénica, enunciarla desde la perspectiva del patrimonio artístico y documental conlleva a establecer distintas relaciones entre sus elementos y establecer analogías entre procesos. Se diría, por tanto, que no es el modelo sino su enunciación lo que permite observar cómo desde lo documental se involucran objetos, procesos y sujetos.

Mencioné que la amplitud de la definición de patrimonio documental artístico se debía a que se consideraron sus ámbitos jurídicos, reflexivos y organizativos. Los tres ámbitos mencionados no son exclusivos del patrimonio documental artístico, sino que describen las tres áreas al que todo acervo está circunscrito. La

¹¹ En la gestión de archivos administrativos se diferencian los sujetos obligados —deben informar sobre la gestión documental administrativa que realizan— de las áreas operativas donde se procesan la documentación administrativa que conforma el ciclo vital de dichos documentos: trámite, concentración e histórico. El término sujeto operativo integra ambas nociones. Se refiere tanto aquella persona que genera documentación, como el uso de la misma en procesos administrativos, personales, procedimentales, profesionales y, en este caso, creativos o artísticos y quienes gestionan y procesan el patrimonio documental artístico.



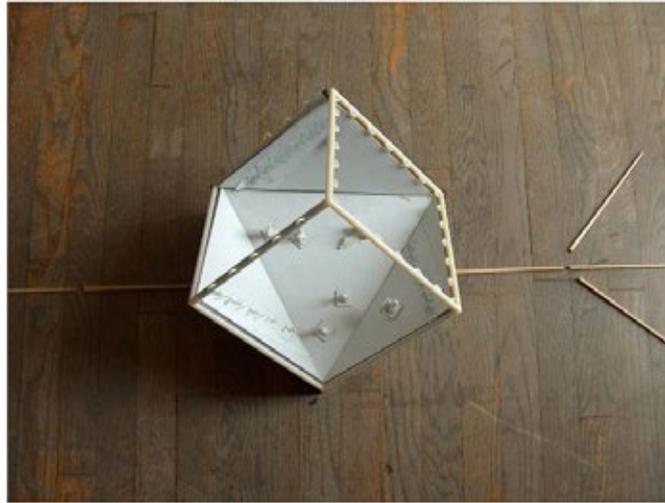
Patrimonio artístico y patrimonio documental artístico generados por creación y difusión de la obra.



Patrimonio artístico y patrimonio documental artístico generados por registro documental de obra, información cultural e investigación.

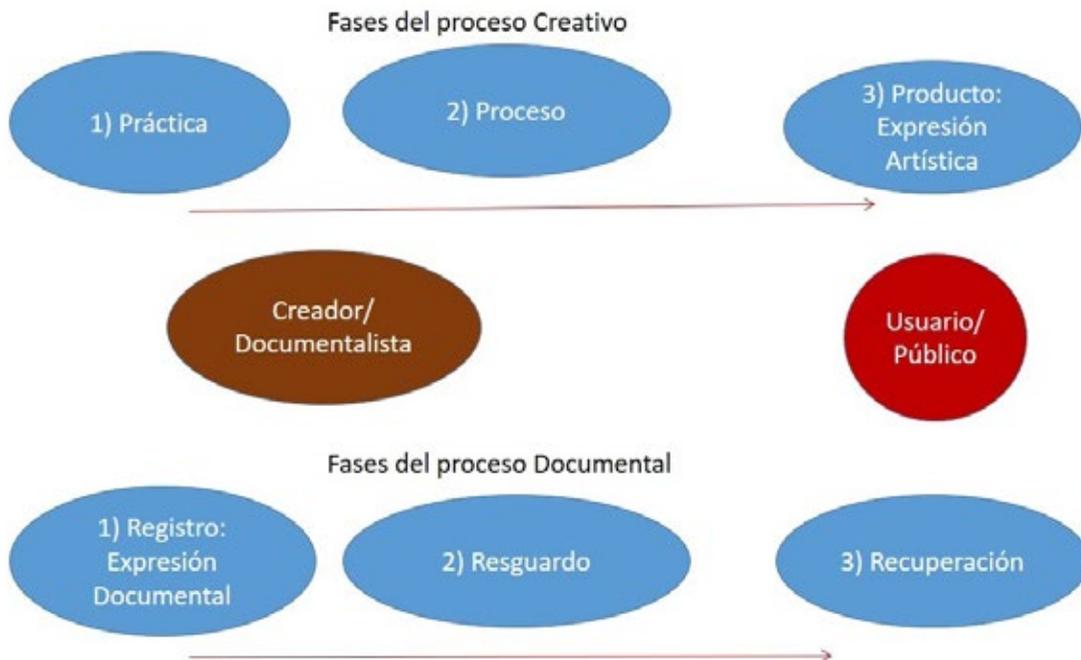
Patrimonio Documental Artístico de Registro e Investigación generado por público, investigadores, documentalistas y especialistas en información cultural

Al centro de la imagen:
Patrimonio Artístico Tangible
o
Patrimonio Artístico Intangible

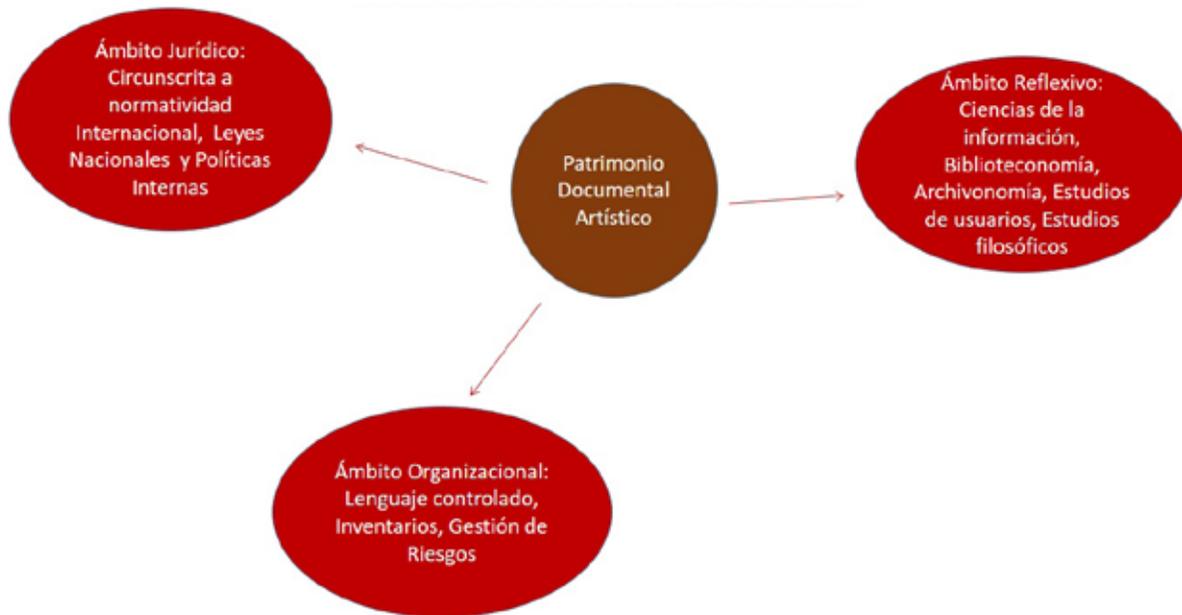


Patrimonio Documental Artístico generado por la creación de la obra, por su difusión y por la documentación generada en vida del artista

Modelo tridimensional como génesis del patrimonio documental artístico.



Proceso creativo y proceso documental con sus respectivas fases, sujetos operarios y receptores de obra y recuperación de la información.



Tres ámbitos del patrimonio documental artístico.

diferencia radica en el contexto en que el patrimonio documental artístico en el INBAL se desenvuelve: en el ámbito jurídico hay derechos conexos que vinculan leyes, normas, reglamentos que van desde la Ley General de Archivos hasta las bases que regulan las funciones del Instituto, además de la Norma Oficial Mexicana de Patrimonio Documental, los reglamentos internos para consulta y servicios a usuarios que consideran también los derechos de autor para el debido uso de materiales documentales en publicaciones académicas o de divulgación de cualquier índole.

En el ámbito reflexivo están las ciencias de información, los estudios sobre usuarios, las bases biblioteconómicas y archivísticas que el patrimonio documental artístico requiere debido a la diversidad de tipología documental. Por otra parte, al ser del campo de conocimiento del arte en México, es un acervo especializado que implica reflexionar sobre análisis descriptivo documental y aplicación de categorías documentales específicas para cada fondo. No se dejan de lado los estudios filosóficos sobre el archivo y el arte de archivo¹² que, si bien no forman

parte del lenguaje archivístico, ayudan a diferenciar los conceptos de archivo que se emplean desde otras disciplinas humanísticas para precisar el lenguaje controlado e incorporar en él nociones recientes o emergentes.

En el ámbito organizacional es donde se aplican los otros campos, jurídico y reflexivo, pues se usa un lenguaje controlado que va desde el diagnóstico inicial de un acervo hasta su clasificación y catalogación en un inventario que describe temas en el campo de conocimiento del arte en México de acuerdo con el fondo procesado y que permite la recuperación de información. Este ámbito organizacional debe incluir la gestión de riesgos para su conservación ante situaciones emergentes, como han sido los sismos o el confinamiento sanitario, por los que hubo que establecer protocolos y lineamientos específicos.

acuerdo con la autora, el primer paradigma es el objeto artístico que causa ruptura formal como ocurrió en las vanguardias. El segundo es el de la multiplicidad del objeto artístico, como son el collage, el fotomontaje y comprende "la destrucción de cánones tradicionales". El tercer paradigma "se puede llamar *paradigma de archivo* [y] se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo". Son objetos artísticos que, citando a Benjamin Buchloh, se desarrollan en "estéticas organizativas legal-administrativas". Es decir, su soporte visual es una estructura organizacional de diversos objetos bajo determinadas enunciaciones explícitas o implícitas.

¹² Anna María Guasch, *Arte de archivo. Genealogías tipológicas y discontinuidades 1910-2010*, Madrid, Akal, 2011. En este libro se establece un tercer paradigma en el arte contemporáneo. De

Con la presentación de estos tres ámbitos se deja de lado la esfera geodésica del modelo tridimensional para problematizar sobre la interrelación de instancias que conlleva la gestión del patrimonio documental artístico.

Reflexiones finales

Con este trabajo se sintetizan las reflexiones elaboradas durante veinte años, entre ponencias, presentaciones y seminarios. Inició con un esquema, se conceptualizó como metáfora y se afinó finalmente en el presente texto en un modelo para comprender el proceso del patrimonio documental artístico.

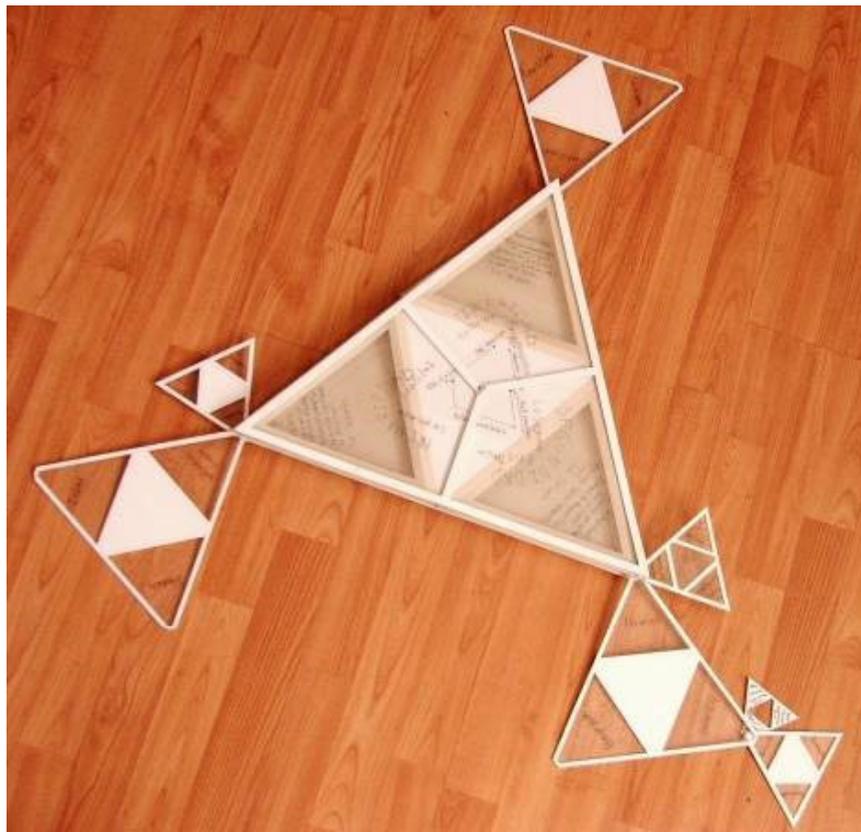
Al ser presentado en el seminario mencionado ante estudiantes y artistas, el modelo funcionó en tanto que los asistentes conocieron cómo enunciar sus fondos documentales. Por ejemplo, Elsa Reza, fotógrafa de Monterrey, supo que tenía un patrimonio documental artístico de su padre fotógrafo por la co-

lección de cámaras antiguas, entre otros documentos. Con esta noción de patrimonio se percató de que no era una categoría distante sino propia y diseñó una exposición al respecto.

La forma de enunciar al objeto y los efectos que causa en quien lo percibe permite aproximaciones de análisis y nomenclaturas que de otra forma no sería posible, como ocurrió con las imágenes presentadas y enunciadas desde categorías del patrimonio cultural.

Epílogo visual

Por último, retomo mi postura sobre el empleo de modelos tridimensionales: no sólo es posible modelar conceptos, también procesos y pensamientos complejos como la semiótica donde, como se aprecia en la siguiente imagen, la selección de materiales transparentes, como el acetato, permitió aproximarse al proceso semiótico y al pensamiento peirceano: ▣



Maqueta fractal para tríadas peirceanas. Elaborada por Sergio Honey para las Segundas Jornadas Peirceanas, Mérida, Yucatán, 2009.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA A MANERA DE ANEXO. SÍNTESIS DE TRES PUBLICACIONES Y DOS INÉDITOS

- Texto previo (2002). Primera versión escrita del esquema en modelo tridimensional en una carta dirigida a la investigadora Martha Toriz en respuesta a su “Carta a Adriana”, escrita como material didáctico para su materia de técnicas de investigación. Inédito.
- “Escatología, tanatología y documentación. Un culto a los muertos” (2004). Ponencia para el encuentro académico Documentar para investigar o investigar para documentar. Vinculación de los conceptos Mierda-Muerte-Resurrección con el ciclo vital de los documentos y la muerte individual, para señalar que el proceso de documentación e investigación es un reciclaje de desperdicios documentales, en tanto cadáveres, con el fin de preservar la memoria. Patricia Ruiz Rivera (coord.), *Investigar para documentar o documentar para investigar. Encuentro académico 2004*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBAL, Cenidi Danza José Limón, 2006, <https://cenididanza.inba.gob.mx/PublicacionesBD/Encuentros/inicio.html> Consulta: junio, 2023.
- “Hacia un modelo tridimensional de la investigación escénica. Una visualización del proceso de investigación artística” (2006). Conferencia para el coloquio interno del CITRU. A partir de una síntesis de *Arte de la memoria*, de Frances A. Yates, en sus apartados sobre el edificio teatral como contenedor del origen y estructura del cosmos, y de retomar al teatro como mirada antropológica, esbozo una estructura geométrica de la investigación escénica con tríadas conceptuales desde lo mínimo necesario para realizar una puesta en escena, una ejecución musical y una coreografía. Así, propongo que el hecho escénico es tanto génesis de una esfera de discursos de la investigación escénica como génesis de documentos desde el creador escénico y desde el espectador en tanto investigador, crítico, videasta, fotógrafo y público. *Coloquio de Investigación Teatral 2006-2007*, México, INBAL, CITRU, <https://citrui.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=571> Consulta: junio, 2023.

- “Cuerpo, Arquitectura y Sombra. Tres estadios del documento. Reestructuración de la ponencia ‘Arquitectura documental y memoria virtual’” (2007). Ponencia para el Segundo Encuentro Académico Investigar para documentar, documentar para investigar. Retomo los conceptos desarrollados en “Escatología” y “Hacia un modelo” para exponer tres estadios del documento a partir de la crítica teatral de Malkah Rabell como transferencia de la memoria y proponer al domo geodésico como arquitectura documental de áreas documentales específicas como es la crítica teatral y al documento como sombra de un acontecimiento escénico. Arturo Díaz Sandoval (coord.), *Documentar para investigar, investigar para documentar: la construcción del conocimiento artístico nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CITRU, 2016, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1456> Consulta: junio, 2023.
- “Patrimonio documental artístico. Lo tangible, lo intangible y lo virtual” (2020). Texto elaborado para el seminario a distancia homónimo. Se define y describe este patrimonio considerando las categorías de tangible e intangible del patrimonio cultural. El fundamento del soporte físico documental, tanto de la obra como del documento, permite diferenciarlo de la categoría de las obras y documentos virtuales generados poco antes y durante el confinamiento debido a la pandemia de covid-19 para precisar las diferencias entre digitalización de acervos, procesos digitales y preservación digital.

- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1969.
- GUASCH, Anna María, *Arte de archivo. Genealogías tipológicas y discontinuidades 1910-2010*, Madrid, Akal, 2011.
- STOICHITĂ, Victor, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005 (Biblioteca de Ensayo. Serie mayor, 40).

SEMBLANZA DEL AUTOR

SERGIO ARTURO HONEY ESCANDÓN • Investigador titular en el Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, en el Área de Documentación, donde colabora en la elaboración, asentamiento y resguardo de programas de mano dentro del proyecto de Organización Documental, bajo la línea de investigación Registro y análisis documental. Ha impartido pláticas a docentes y estudiantes en artes sobre estrategias reflexivas interdisciplinarias, en las que involucra la noción de patrimonio documental artístico como construcción de la memoria artística.