

Acerca de los conceptos de preservación, conservación y restauración fílmica en el caso de la Cineteca Nacional de México desde los planteamientos de Paolo Cherchi Usai

[Go to English version](#)

DOI: 10.30763//Intervencion.234.v2n22.13.2020 · AÑO 11, NÚMERO 22: 34-57

Postulado: 15.02.2019 · Aceptado: 11.09.2020 · Publicado: 21.12.2020

Viridiana Martínez Marín

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-Xochimilco), México

viridianamartinezmarin@gmail.com | ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7041-7272>

RESUMEN

En este ENSAYO se estudian los conceptos de *conservación*, *preservación*, *restauración*, *exhibición* y *exposición fílmica*, desde las problematizaciones que surgen en las prácticas de un acervo fílmico. Esto a partir de la observación y documentación de algunas de las actividades que se llevan a cabo en la Cineteca Nacional de México desde un análisis guiado por los planteamientos teóricos del preservador Paolo Cherchi Usai.

PALABRAS CLAVE

preservación fílmica; conservación fílmica; restauración fílmica; exposición sobre cine; Cineteca Nacional de México

INTRODUCCIÓN

En el uso de conceptos que se emplean en las labores diarias de archivos fílmicos y cinotecas, existen múltiples implicaciones que no se agotan o delimitan con la definición de un concepto, sino que se problematizan durante la práctica. De ésta pueden surgir categorías de análisis que hacen que los conceptos se amplíen y complejicen. Este proceso se estudia a partir del caso de la Cineteca Nacional de México¹ y del uso de los

¹ De aquí en adelante, Cineteca Nacional.



Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



conceptos de *conservación*, *preservación*, *exhibición*, *exposición* y *restauración fílmica*, aplicados a sus labores tanto de exhibición en salas de conservación fílmica y documental como de restauración fílmica digital, investigación y exposición, las cuales he podido estudiar a través de la observación, la documentación y el análisis.

Conceptos como *museo del cine*, *conservación*, *restauración* y *preservación fílmica* han sido trabajados por especialistas a lo largo del tiempo. Existen organizaciones, como la Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network (Avapin), dedicadas a la investigación e intercambio de conocimientos sobre la filosofía de los archivos audiovisuales, e instituciones como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que entre los miembros de su comisión técnica de investigación y análisis de conceptos agrupa a investigadores, archivistas, historiadores, conservadores y restauradores como Paolo Cherchi Usai,² miembro, asimismo, del National Film Preservation Foundation (NFPF), creada por el Congreso de los Estados Unidos para salvar el patrimonio cinematográfico de ese país.

Esas organizaciones han trabajado, por medio de discusiones y acuerdos entre sus miembros, para definir lo que en su quehacer entienden como *restauración*, *conservación* y *preservación*. Sin embargo, los diversos idiomas que emplean los especialistas, las nacionalidades de quienes se dedican a estas labores y la especificidad de los procesos que se llevan a cabo en cada recinto —museo del cine, cineteca o archivo fílmico— han evidenciado las dificultades de llegar a un acuerdo respecto del significado de esa pluralidad de conceptos que, en el ejercicio, encierran múltiples categorías conceptuales, tanto teóricas como prácticas.

Volviendo a la figura de Cherchi Usai, este ENSAYO se basa principalmente en sus ideas, por ser un investigador y conservador que se ha dedicado al estudio académico y práctico de la preservación fílmica y, además, porque su trabajo ha tenido impacto visible tanto en el campo europeo como en el anglosajón. En el caso de la Cineteca Nacional, su influencia se percibe en la aplicación de sus conceptos y en la formación de profesionales que laboran en ella, como lo explica el restaurador Paolo Tosini,³ uno de los prin-

² Paolo Cherchi Usai ha sido director del National Film and Sound Archive of Australia y del Motion Picture Department de la George Eastman House, profesor adjunto de Cinematografía en el Universidad de Rochester y director de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, creada en 1996; también ha sido miembro adjunto del National Film Preservation Board y del Comité Ejecutivo de la FIAF. Fue cofundador del Festival de Cine Mudo de Pordenone y de la Sociedad para el Estudio del Cine Primitivo (Domitor) (Cherchi, 2005, p. 137).

³ Paolo Tosini nació en Roma y estudió restauración fílmica en la Università degli studi di Udine y en el Bundesarchiv en Berlín; trabajó más de 11 años en el Giornate

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



cipales fundadores de los procesos de trabajo que se realizan en el Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” de esa cineteca y colega de Cherchi Usai en el Festival del Cine Mudo de Pordenone. Tosini, en compañía de Edgar Torres y de la directora de acervos, Dora Moreno, entre otros, inició en el laboratorio un proceso pedagógico interno, coordinó, en un formato de seminarios y talleres, el acercamiento metodológico, práctico y teórico sobre la restauración fílmica, donde se plantearon los conceptos arriba mencionados. En palabras de Tosini, “Laboratorio es un espacio inédito en este sentido, porque no quiere solamente restaurar material fílmico sino investigar el material fílmico y crear restauradores, figuras profesionales” (Notimex TV, 2013).

CONSERVACIÓN FÍLMICA

La creación de la FIAF en 1938⁴ inicia con la problematización en torno del concepto de *conservación fílmica* a nivel institucional hacia el establecimiento de prácticas e intercambios internacionales para la preservación del cine. La fundación de esta institución puede asociarse con la preocupación de los encargados de cineclubs, cinéfilos, estudiosos sobre cine y archivistas, como Henri Langlois, por la entrada del cine sonoro a principios de la década de 1930 y lo que iba a significar el olvido de los materiales del cine silente, la mayoría en soporte nitrato.⁵

del Cinema Muto di Pordenone. Es asesor de algunos archivos fílmicos nacionales e internacionales, como: la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en México, y el Archivo General de la Nación, en República Dominicana. Ha sido encargado del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional (Simposio Internacional de Preservación Audiovisual y Digital [SIPAD], 2014).

⁴ La institucionalización de la preservación fílmica se da en la constitución de cinotecas como espacios dedicados específicamente a las acciones de preservación relacionadas con el cine; la organización que desde 1938 configura estos archivos es la FIAF, que se dedica a la preservación y acceso al patrimonio cinematográfico a escala internacional, como lo enuncia el preservador y fundador de la Cinemateca Francesa Henri Langlois: “Sólo cuando finalmente se establezcan entre las cinematecas de diferentes países los intercambios regulares vamos a conocer la verdadera historia del cine” (Dupin, 2013, p. 43). Así, la creación de la FIAF dio inicio al intercambio de sus acervos fílmicos con cuatro archivos: la Cinémathèque Française, el Germany’s Reichsfilmarchiv, el British Film Institute y el Museum of Modern Art Film Library, en 1935 este último acervo, bajo la dirección de John Abbott y la curadora Iris Barry, reconoció el cine como parte de las actividades del Museum of Modern Art (MOMA) y que dentro de sus acciones estaban las prácticas “correctas y necesarias para tener una proyección internacional” (Dupin, 2013, p. 43).

Las traducciones al español de las obras referidas en italiano, francés e inglés de este texto, son traducciones de la autora.

⁵ Celuloide se refiere también al nitrato (nitrato de celulosa). El desarrollo del celuloide transparente como soporte flexible para la emulsión fotográfica en 1889, destinada a cámaras de película de rollo como la Kodak, de Eastman Company, y Hawk-Eye, de Blair Camera Company, fue el último elemento clave necesario para las imágenes en movimiento en película fotográfica moderna. Aunque ya no se usa en películas, y rara vez en otros campos, el celuloide sigue siendo un potente sím-

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



Gran parte de las películas producidas durante el periodo mudo sufrieron una brusca devaluación que, en la práctica las dejó fuera del mercado. Carentes desde ese momento de interés económico quedaron condenadas a desaparecer. Esta crisis del nitrato puso de manifiesto la fragilidad de las estructuras sobre las que se conservaba la obra cinematográfica [Álvarez, Del Amo, Ortiz y Piqueiras, 1991, p. 15].

Si la regularización de la conservación fílmica inició institucionalmente en el contexto de la década de 1930 con la sustitución del nitrato por acetato,⁶ a partir de las reflexiones sobre la fragilidad de los materiales fílmicos y su contenido puede verse también que conforme se acercaba la fecha de 1995, año del centenario de la invención del cine, investigadores, preservadores y cineastas volvieron a analizar este tema. En ese contexto, a principios de la década de 1980, los conservadores dieron la denominación de síndrome de vinagre a la degradación en película de acetato causada por condiciones no reguladas de resguardo, como la humedad y la temperatura. No es que ese deterioro en los filmes no se presentara antes, sino que se nombró así ante el abrumante deterioro de color y de forma que podía ser visible en el cine realizado en la década de 1970. Al respecto, el cineasta y preservador Martin Scorsese, en el prefacio del libro *La muerte del cine* (2005), de Paolo Cherchi Usai, escribe:

Pero ¿cómo podía yo imaginar que los colores de *Taxi Driver*, hecha sólo cinco años antes, estaban ya diluyéndose y necesitaban una restauración urgente? ¿Cómo íbamos a saber que el cine contemporáneo corría tanto peligro como las películas hechas en la primera mitad del siglo xx? Por entonces, el término *síndrome de vinagre* (hoy utilizando comúnmente para designar la degradación de la película de acetato) ni siquiera había sido inventado por los archivistas del cine. Todo lo que sabíamos era que las copias empezaban a encogerse, a rizarse, y serían impropetables cuando su degradable olor

bolo, sinónimo del mundo del cine. Utilizado al principio como sustituto sintético del marfil, el caparazón de tortuga, el cuerno y el caucho en bolas de billar, peines, botones y aislantes eléctricos, fue el primer plástico y abrió una nueva área de química orgánica que se desarrollaría rápidamente a lo largo del siglo xx. Su descubrimiento provino de experimentos que saturaron las fibras de celulosa de astillas de madera, plantas, papel u otros materiales naturales con ácido sulfúrico y nítrico en combinación con un solvente (Abel, 2005, p. 152).

⁶ Conocido como acetato, el triacetato de celulosa se obtiene por sistemas similares al celuloide; era ininflamable y presentaba mejores características de estabilidad (Álvarez *et al.*, 1991, p. 47).

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
JULY-DECEMBER 2020



ácido hubiera llegado a niveles casi insoportables [Scorsese en Cherchi, 2005, p. 9].

Scorsese mostraba así su preocupación por la materialidad del filme. En este punto cabe abordar el acuerdo terminológico hacia una definición del concepto de lo que se entiende como *conservación filmica*. Michele Canosa escribe: “La conservación (en un sentido de procedimiento) es parte de la preservación: prevé todas las medidas y sistemas de precaución para garantizar la supervivencia de un documento fílmico y evitar la degradación ulterior” (Canosa, 2001, p. 1073).

Se han generado procesos de investigación físicos y químicos sobre los documentos fílmicos; con el nacimiento de los primeros acervos cinematográficos se planteó la necesidad de generar espacios que contaran con las condiciones físicas adecuadas para su conservación. Así, las cinetecas implantaron el resguardo, la clasificación, la catalogación y las condiciones de acceso a los distintos materiales fílmicos. El conservador Alfonso del Amo explica brevemente la historia de estos materiales: “En los años 40, casi simultáneamente, se llegó a disponer de dos nuevos plásticos, ambos aptos para sustituir al celuloide (nitrate). El triacetato de celulosa, obtenido por sistemas similares al celuloide. Y el poliéster,⁷ material totalmente sintético. La industria optó por el triacetato” (Álvarez *et al.*, 1991, p. 16).

A principios de la década de 1970 —a la que se refería Scorsese—, la conservación se resolvía con el duplicado del material de nitrate a acetato, o mediante la generación de más copias de un filme a un material más estable, como el poliéster, para su exhibición. Sin embargo, los archivistas, cineastas y conservadores fílmicos, ayudados por las nuevas tecnologías, han avanzado considerablemente en el conjunto de acciones de conservación, trabajando sobre la dualidad contenido-imagen propia de la materialidad de una película.

Por tanto, en este ENSAYO, de acuerdo con Paolo Cherchi Usai se entiende como *conservación* las investigaciones, prácticas y procedimientos que se concentran en la identificación y el resguardo de la fisonomía, de los componentes físicos y químicos de la materia del cine (además de los elementos relacionados con el cine, como el cartel, la fotografía y el material de producción, que se

⁷ Material totalmente sintético. Era mucho más estable y resistente que los demás plásticos; tan resistente que su introducción exigía variar las condiciones de mantenimiento de la mayor parte de la maquinaria cinematográfica, pues en caso de atasco o descarrilamiento podría dañar esa maquinaria (Álvarez *et al.*, 1991, p. 47).

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



preservan en recintos como la Cineteca Nacional), su estructura y los formatos originales donde se hace presente la imagen fílmica, además del conocimiento de los factores que intervienen en la modificación de su forma e imagen contenida:

Conservación (en inglés y francés: *conservation*) es la parte del proceso de preservación que complementa todas las actividades destinadas a prevenir o minimizar la degradación física del material de archivo, ya sea un objeto creado por la filmoteca (como un internegativo) de una entidad preexistente adquirido por la institución y que ya sufre daños mecánicos o signos de inestabilidad física y química. El trabajo de conservación implica un grado mínimo de intervención o interferencia en el objeto que contiene las imágenes. Por ejemplo, la decisión de colocar una copia de película de nitrato de celulosa (o un duplicado de poliéster) en un espacio con aire acondicionado es parte de todas las implicaciones del proceso de conservación [Cherchi, 2001, p. 1038].

La fragilidad del nitrato y la presencia de diversos tipos de degradación en los materiales de acetato, como el síndrome de vinagre, han generado que, cada vez más, las filmotecas recurran al duplicado o a la migración de filmes de un formato a otro más estable —por ejemplo, del formato de 35 mm al de 16 mm, o del nitrato a poliéster—, a los que se denomina copias de conservación, de seguridad o, en su caso, de exhibición. Esporádicamente desde la década de 1990, y actualmente de manera regular, se realiza la digitalización para conservar el filme en su materia original y tener una copia que en el formato digital proporciona nuevas posibilidades de exhibición e intervención. También se recurre a la conservación digital cuando la propia materialidad biológica de la película va en contra de toda acción de conservación, cuyo principio es el menor grado de intervención en un material original.

Antes de la teorización sobre el concepto de *restauración fílmica*, las actividades de conservación en las cinotecas reducían estas labores a la estabilización de la materia (lo que implica reparación y, en alguna medida, un primer grado de la restauración del filme) y a la reconstrucción fílmica. Es decir, cuando se articulaban piezas de un filme que se consideraban perdidas o que los estudiosos del cine desconocían, o cuando se encontraba una copia en mejor estado de conservación que la original, se realizaba un montaje con dicho material, utilizando para su exhibición fragmen-

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



tos de negativos, positivos, material descartado o en copias. El propósito era disponer de todo material para llegar a constituir la versión del filme más cercana a la concebida por el autor. Cherchi Usai define este proceso:

Reconstrucción (en inglés y francés: *reconstruction*) es la operación de montaje mediante la cual se produce una copia, cuya apariencia exterior es la más cercana posible para una versión considerada como punto de referencia teórico. La reconstrucción se logra mediante la interposición, el reemplazo o el reensamblaje de segmentos derivados de fuentes comunes de estos segmentos (como los subtítulos en una película muda); a veces se crean *ex novo* por la cineteca. Dado el aparente parecido con la redacción del aparato crítico de un manuscrito o un texto impreso, la práctica vinculada con este método a veces se presenta como “filología”, de acuerdo con un enfoque reduccionista de equiparación entre la imagen en movimiento y la literatura [Cherchi, 2001, p. 1039].

Ese tipo de reconstrucciones forma parte del proceso de restauración, el cual conlleva una investigación minuciosa que comienza con la conservación de los documentos fílmicos y con la toma de una postura ética de los restauradores: como plantea Alfonso del Amo, “La pregunta es ¿qué versión debe reconstruirse? El debate se centra, principalmente, en dos opciones: la versión que quiso el autor o la que el público vio por primera vez. De acuerdo con una política de autor está claro cuál es el criterio que debe adoptarse” (Álvarez *et al.*, 1999, p. 19).

Durante mis observaciones y análisis he notado que el término *preservación* se emplea como sinónimo de *conservación*. Sin embargo, la complejidad de actividades que se fueron sumando al quehacer de los acervos fílmicos no se quedaba en un grado mínimo de intervención; en otras palabras, los procesos de conservación no sólo se llevan a cabo para mantener la integridad física de un filme: actividades como la reconstrucción fílmica, que se desprende del conocimiento de la conservación, comprometen procesos de investigación interdisciplinarios previos a la restauración en los que se requieren historiadores, restauradores y archivistas. Esos procesos de colaboración interdisciplinaria en la práctica de resguardo llevan a incluir (mas no a delimitar) la conservación y los métodos que se desprenden de sus procesos como parte del concepto de *preservación fílmica* y sus aplicaciones.



PRESERVACIÓN FÍLMICA

Entre las definiciones acerca de las diferencias y similitudes de los términos *preservación* y *conservación*, se observan las siguientes aportaciones que varían de acuerdo con su idioma original. Sobre el concepto de *conservación* de acuerdo con Avapin:

Cabe decir que [...] es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad. Puede constar de una larga lista de procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades, como por ejemplo la conservación y la restauración del soporte, la reconstrucción de la versión definitiva, la labor de copia y procesamiento del contenido visual y/o sonoro, el mantenimiento de los soportes en condiciones de almacenamiento adecuadas, la recreación o emulación de procedimientos técnicos, equipo y entornos de presentación en desuso y la investigación y el acopio de información con vistas a prestar apoyo a estas actividades [Edmondson, 2004, p. 22].

En esta definición que Ray Edmondson propone, en su calidad de coordinador de Avapin, que la conservación se entiende como el conjunto de prácticas de acceso, restauración y preservación en el sentido de procesos para el mantenimiento y resguardo de materiales audiovisuales. Es importante señalar que este texto fue escrito originalmente en francés y ha sido traducido al español para su empleo en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Esta definición ilustra la diferenciación intralingüística que existe entre el concepto de conservación y de preservación. Sin embargo, para fines de este ensayo, se han retomado las definiciones de preservación que dentro de sus prácticas incluyen a la conservación, tal como apunta la definición de preservación de la FIAF, en su manual titulado *Technical Commision Preservation Best Practice*:

Preservación significa la duplicación, copia o migración de películas analógicas y digitales a un nuevo soporte o formato, generalmente en los casos en que la esperanza de vida de los elementos originales es limitada o impredecible. Cualquier duplicación de material analógico creará inevitablemente un elemento nuevo diferente del original. Sin embargo, el proceso debe intentar crear un duplicado que se adhiera lo más fielmente posible al original. Es de suma importancia que los

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



elementos recién creados conserven la autenticidad de los originales. Mantener la autenticidad no es sólo una cuestión de calidad de imagen, sino también de relación de fotogramas, relación de aspecto, etc. [FIAF, 2009, p. 1].

En este planteamiento, la preservación puede entenderse como una actividad de salvaguardia y reproducción mediante procesos técnicos y tecnológicos que incluyen el almacenamiento, la temperatura controlada (conservación) y la capacitación del personal que manipula los materiales cinematográficos originales y las copias. Sin embargo, en el punto final, al mencionar que la autenticidad del filme no sólo reside en la calidad de la imagen, se propone la diversidad de prácticas y disciplinas en torno del ejercicio de preservar, de donde se desprenden los métodos de conservación. El texto original está escrito en inglés; sin embargo, la FIAF reconoce este idioma y el francés y el español como sus idiomas oficiales. En cuanto a la NFPF, que, por su origen, emplea el inglés como idioma base, define su concepto de *preservación* en *The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museum*:

Preservación. Durante muchos años, en la práctica y en discusiones casuales, el término preservación era sinónimo de duplicación. Cuando los archiveros preguntaron si una película había sido “preservada”, generalmente preguntaban si se había duplicado en material de película nuevo y más estable. Sin embargo, durante la última década, una definición más amplia de preservación ha ganado aceptación. Cada vez más se entiende como el continuo completo de actividades necesarias para proteger la película y compartir el contenido con el público. La preservación de película ahora adopta los conceptos de manejo de película, duplicación, almacenamiento y acceso [...] La preservación de la película no es una operación única, sino un proceso continuo [NFPF, 2004, p. 3].

Esta definición de *preservación* es más incluyente que la anterior, ya que no limita el uso del término al proceso de duplicación de las películas, sino lo explica como el compendio de actividades técnicas e intelectuales continuas que incluyen el acceso del contenido al público así como el concepto de *manejo de película*, que se refiere a la accesibilidad y difusión de los archivos, puesto que la definición está dirigida, como el NFPF refiere en el título de su guía, a los archivos, filmotecas y museos que trabajan con materiales fílmicos.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



A partir de esta exposición más incluyente, que amplía las labores que se practican en un archivo fílmico de la naturaleza del de la Cineteca Nacional, se ha determinado el uso de las ideas de Paolo Cherchi Usai, por sus aportaciones a los estudios de archivos fílmicos en países como Italia, Francia y los Estados Unidos, que es de donde nos llega la mayoría de textos sobre este tema. Cherchi Usai ha hecho hincapié en la necesidad de establecer un acuerdo terminológico para las labores y operaciones dentro las cinotecas e instituciones dedicadas a la preservación fílmica, no para fijar una terminología dogmática que encasille la nomenclatura de las actividades en esos recintos, sino para hacer comprensibles al público (esto incluye a investigadores, espectadores, programadores y cinéfilos) las actividades que ahí llevan a cabo.

Como se menciona en las aproximaciones anteriores sobre los conceptos de *conservación* y *preservación*, se puede identificar el uso indistinto de aquellos disponibles en las diversas lenguas que suelen emplearse para esta terminología, principalmente la inglesa, francesa e italiana. Por ello se puede entender el título del texto *La Cineteca di Babele* (Cherchi, 2001, pp. 965-1064), pues, tal como en el mito, la pluralidad de lenguas hace compleja la comunicación de las labores entre cinotecas y la información para sus públicos.

Aquí se ha determinado el uso del concepto de *preservación* para referirse al conjunto de actividades técnicas, intelectuales y creativas que incluyen: conservación, restauración y exhibición en una cineteca con actividades museísticas. Cherchi Usai la define como:

Preservación (inglés: *preservation*; francés: *conservation-restauration*). En una cineteca, el conjunto de procedimientos, criterios, técnicas y prácticas necesarias para mantener la integridad, restaurar el contenido y organizar la experiencia intelectual de una imagen en movimiento de forma permanente. Aunque es bastante amplia, esta definición reconoce la existencia de tres objetivos específicos: garantizar que el material que contiene la imagen no se dañe aún más; llevarlo a una condición lo más cerca posible a la inicial; hacer que sea accesible de manera consistente con el sistema tecnológico utilizado originalmente para producirlo y presentarlo (Cherchi, 2001, p. 1037).

El primero de los objetivos de la preservación enunciados por Cherchi Usai en cuanto a conservación es: “garantizar que el material que contiene la imagen no se dañe aún más”; el segundo objetivo: “llevarlo a una condición lo más cerca posible de la inicial”,

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



se refiere a la restauración fílmica, y el tercero alude a la exhibición o proyección fílmica para el público que se relacione con la exposición de carácter museístico o de galería, en el sentido de que ambos son medios para que un filme “sea accesible de manera consistente con el sistema tecnológico utilizado originalmente para producirlo y presentarlo”. La preservación, por tanto, inscribe dentro de ella un conjunto de procedimientos prácticos, intelectuales y curatoriales para “la organización de la experiencia intelectual de la que forma parte la imagen en movimiento” (Cherchi, 2001, p. 1037): múltiples acciones ocurren en el campo del cine, donde la conservación y la restauración no sólo son intervenciones finales. Cherchi Usai también explica por qué la preservación fílmica no concluye en el momento de la restauración:

Sería un grave error suponer que está agotada en el momento de la restauración. Esta última es un procedimiento de preservación seguida de un conjunto de iniciativas que no son menos importantes, que al principio lo pueden redimir y, por lo tanto, permiten que se propague y permanezca en el tiempo [Cherchi, 2001, p. 1027].

Por ejemplo, en la historia de la cinematografía mundial existen casos de películas conservadas y restauradas que, más allá de la experiencia intelectual de la exhibición, han dado lugar a iniciativas que redimen la relevancia del autor y su obra, como las investigaciones, exposiciones de tipo museístico y charlas postexhibición, por ejemplo. Ese tipo de iniciativas permite que la obra se propague y permanezca en el tiempo, en conjunto con el trabajo de conservación y restauración realizado por algunas cinetecas.

RESTAURACIÓN FÍLMICA

Podría decirse que, en cuanto a la teoría y metodología de la restauración fílmica, hay una constante construcción, ya que cada caso es particular en términos de los problemas, necesidades, recursos y técnicas que se emplearán en una intervención. Para establecer el acuerdo terminológico en este ENSAYO, se ha tomado la definición de Cherchi Usai sobre restauración:

Restauración (inglés: *restoration*; francés: *restauration*). Es el sistema de procedimientos técnicos e intelectuales destinados a compensar la pérdida o degradación de imágenes en movimiento, con el fin de devolverlas a un estado que muy pro-

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



bablemente esté cerca de las hipotéticas cualidades iniciales. Eliminar alteraciones o manipulaciones identificadas en el material, encontrar elementos faltantes, eliminar los efectos del tiempo, el desgaste, la degradación del color y (en el caso de la imagen del sonido en movimiento) de su mensaje auditivo: todo esto es parte integral del trabajo de restauración. Tomadas individualmente, sin embargo, ninguna de estas acciones es suficiente para satisfacer los requisitos para una restauración real. El término *restauración* con respecto a la imagen en movimiento es inconmensurable para su uso en otras disciplinas artísticas [Cherchi, 2001, pp. 1038-1039].

El término *restauración*, como Cherchi Usai enuncia, se aplica al cine de diferente manera que en otras disciplinas. En el campo de la cinematografía, es una teoría y metodología que se compone de diversas bases, conceptos y herramientas provenientes de la restauración de arte, principalmente de los planteamientos de Cesare Brandi y del desarrollo que ha hecho de ellos la denominada escuela boloñesa de restauración fílmica,⁸ cuyo trabajo, que inició en la víspera del centenario del cine, ha influido en la formación práctica y teórica de los restauradores fílmicos occidentales que trabajan en diversas cinetecas, como en el caso de la Cineteca Nacional, como lo reconoce en su página web.⁹ Por ello investigadores de la teoría de la restauración fílmica como Marie Frappat observan la remisión a Brandi:

⁸ La Escuela de Bolonia de la restauración se basa en tres instituciones: la cinemateca como lugar de conservación y difusión, el laboratorio como lugar de práctica, reflexión y elaboración de un método, y la universidad como lugar de desarrollo del discurso: la crítica y elaboración de teoría. Pero también se basa en tres personalidades especialmente: Gianluca Farinelli, que trabaja en la cinemateca; Nicola Mazzanti, que es el director de *L'immagine Ritrovata* (La imagen reencontrada) y Michele Canosa, que enseña en la universidad. El desarrollo gradual de una teoría y metodología de la restauración de películas en Bolonia depende esencialmente de ellos. Esa teoría y metodología se concreta en tres etapas principales, correspondientes a la producción de sendas publicaciones. En primer lugar, el 30 de noviembre de 1990 se celebró la conferencia internacional titulada *Towards a Theory of Film Restoration* con secciones dedicadas al "original" en la "reconstrucción del texto", la "relación entre la filología y la actualización" y el "problema de fragmentos y brechas". Algunas intervenciones se publicaron en 1994 en el libro dirigido por Farinelli y Mazzanti, *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico* [*El cine reencontrado: teoría y metodología de la restauración cinematográfica*]. El libro incluye las contribuciones de un historiador del arte, un filólogo y un musicólogo, y está enriquecido con una sección titulada "Metodologías y técnicas de restauración de películas, un manual práctico y real de restauración" (Frappat, 2013).

⁹ Laboratorio de Restauración Digital: "La formación especializada de restauradores capacitados en material fílmico, una tarea inédita en el país y a la vanguardia mundial, considerando que existen muy pocos espacios dedicados a esta vocación en el mundo (Ámsterdam, Bologna, Gorizia, Rochester, West Anglia)" (Cineteca Nacional de México, 2019).

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



Las referencias a Cesare Brandi y su obra *Teoría del restauro* son, por lo tanto, omnipresentes, al igual que muchas herramientas, se toman prestadas de la disciplina de la filología del texto literario [...]. Se construye progresivamente un glosario a partir de este doble marco teórico de referencia y llega a definir los términos fundamentales de la restauración cinematográfica: “película”, “duplicación / reproducción”, “daños / errores / defectos”, “lagunas”, “versiones”, “preservación / reconstrucción / restauración” [Frappat, 2013, p. 2].

Las acciones de restauración están basadas en una toma de decisiones técnicas e intelectuales que tiene como finalidad intervenir el filme para devolverle sus cualidades estéticas originales; siempre se busca, aunque el resultado no sea a partir de la materia original, conservar el filme como documento de la época de su creación y como parte de su estética inicial. Por ello, dentro de la terminología de la restauración se habla, como escribe Frappat, de *reproducción*, y la versión que remite a un original, hablando de un filme auténtico, podría entenderse desde el concepto de *aura* que plantea Walter Benjamin:

La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal, el peso tradicional que poseía. Estas características se pueden resumir en el concepto de *aura*, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su *aura* [Benjamin, 2008, p. 14].

Es posible entender la idea de “aura benjaminiana” en el cine cuando se habla de la imagen contenida en la materia original como un conjunto de la forma estética del filme y la unidad como obra de arte; por ejemplo, las películas producidas en nitrato y acetato contienen un *aura* que porta información del momento y el contexto en el que se crearon, aunada a las intenciones estéticas de su realizador. Estos elementos se plantean en la restauración fílmica en cuanto a la unicidad y autenticidad de la obra (imagen

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



y materia). La investigadora Giovanna Fossati escribe al respecto: “Aunque la idea de unicidad puede en realidad ser asociada en varios sentidos con las películas mudas —con la unicidad de una película, o la unicidad de los colores de una determinada copia—. Desde esta visión, una copia de nitrato llega a ser como un cuadro” (Fossati, 1997, p. 105). De ahí la complejidad del término *auténtico* en el cine, puesto que se quiere conservar la materia original; pero la restauración, debido a que sus condiciones orgánicas están sujetas a la degradación, ha estado enfocada en devolver —aunque no sea a partir de la materia considerada como original— las cualidades de esa unicidad, tomando en cuenta para fines de exhibición la perspectiva de la época de la película y la visión del autor.

El concepto de autenticidad de la restauración es un valor judicial y no un modelo de referencia empírica. Es sobre la base de esta ideología como el restaurador voluntariamente se da el derecho de intervenir varias veces en la misma película, incluso después de un corto periodo de tiempo, con el pretexto de mejorar el resultado logrado en los procedimientos. Si, en el campo de las bellas artes, Cesare Brandi afirma que en la pintura se restaura sólo la materia del arte, en la práctica en cinetecas, el material (copia) es sólo el punto de ruta de iniciación, que tiene como objetivo la utopía de una versión original, sustraída de la dictadura del tiempo [Cherchi, 2001, p. 1034].

Las prácticas de restauración en los archivos fílmicos han configurado la idea de “autenticidad” en las copias en materia de nitrato y acetato (principalmente, en el caso de los primeros 50 años del cine); ya que en esos materiales se deposita la película como se concibió en un inicio, la restauración pretende, como “utopía”, devolver la película a su versión original en el contenido e imagen, aunque esta acción no se realice en la materia de origen.

Por ejemplo, en la restauración de la película *El automóvil gris* (Rosas, 1919), realizada por la Cineteca Nacional entre 2012 y 2015, se optó por una reconstrucción basada en la versión que el público vio por primera vez, que coincide con el serial pensado por su realizador, Enrique Rosas, dividido en 12 episodios con una duración total de 6 horas y 30 minutos (Miquel, 2016, p. 268).

En este caso hay, por ejemplo, otra teoría que incide en la restauración fílmica: la llamada política del autor. Estos postulados provienen de una corriente de pensadores del cine que no ve la dirección como un oficio, sino como arte, en el que el realizador invierte implicaciones intelectuales, creativas, personales, sociales

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



y culturales. Como menciona E. H. Gombrich en la introducción a su *Historia del arte*, “no existe el arte, sólo los artistas” (2012 p. 5). Los estudiosos del cine han retomado esa teoría, y uno de sus principales exponentes, André Bazin, ha escrito: “A François Truffaut le gusta citar estas palabras de Giraudoux: ‘No hay obras, sólo hay autores’” (Bazin, 2003, p. 98). De acuerdo con este principio, en la década de 1960 el grupo de críticos franceses de la revista *Cahiers du Cinéma* comenzó a analizar detenidamente el estilo, la forma, así como las constantes creativas, narrativas y estilísticas de algunos directores de cine, convirtiéndolos en autores, acreedores de un conjunto de obra que fue capaz de construir aportes estéticos, éticos, de contenido y forma al lenguaje e imagen en la historia del cine.

Como parte de su labor, esos críticos-teóricos se dedicaron a entrevistar a cineastas, a dialogar e inmiscuirse en la concepción que ellos tenían sobre el cine y cómo esto se reflejaba en la puesta en escena de sus películas, en los elementos iconográficos (vestuario, maquillaje, luces y sombras). “La política de los autores es una manera de apreciar y defender el trabajo de ciertos cineastas en virtud de una visión y de una comprensión de su talento como realizadores” (Beacque, 2003, p. 20). Este resultado ha constituido la teoría de la política de autor, fundamentada por la investigación en torno de las declaraciones y escritos de directores sobre su obra, y su postura moral y estética.

Por tanto, para los fines de este texto y del análisis de algunas restauraciones que se llevan a cabo en la Cineteca Nacional, se parte de la restauración fílmica que tiene bases de la **política del autor**, ya que con la intervención de un filme se busca llegar a la versión que el director concibió en el contexto de su realización. Por ejemplo, en el caso de las restauraciones digitales que la Cineteca Nacional realiza de algunos de los títulos del cine mexicano de las décadas de 1940 y 1950, como: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950), del director Roberto Gavaldón, se ha solicitado la asesoría del cinefotógrafo Toni Kuhn, quien fue alumno y asistente de Alex Phillips en la cinefotografía de las películas citadas. “Es por ello que en 2016 Kuhn fue invitado por Alejandro Pelayo, director de la Cineteca Nacional, para supervisar la estabilización, corrección y restauración de color de seis películas fotografiadas por Alex Phillips, consideradas fundamentales para la cinematografía nacional” (Lozano, 2018, p. 15). Se planteó esta asesoría debido a que, como alumno de Phillips, Kuhn conocía su forma de trabajo, su percepción de la luz y el tipo de película que se usaba para filmar, elementos que ayudaron

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



a configurar una restauración de autor con una postura ética y estética. La política de autor es, así, visible en las iniciativas que se desprenden del trabajo de restauración, como exhibiciones de la filmografía de un director, publicaciones y actividades académicas con fines de intercambio con el público, actividades que realizan cinetecas como la de Bolonia y la de México.

Además de la política de autor, un elemento que incide en la restauración fílmica es el estudio de la filología, como en el caso de la reconstrucción de los intertítulos que el Laboratorio de Restauración de la Cineteca Nacional realizó en la restauración digital de *El automóvil gris* (1919), la cual implicó una metodología de bases filológicas en el tratamiento de los textos y del lenguaje escrito usado en el filme. Rossella Catanese explica: “la restauración de películas es el trabajo de exégesis de los textos fílmicos, se basa en la práctica y se encarga de problemas de naturaleza técnica; al mismo tiempo, implica una investigación filológica basada en las metodologías más avanzadas y la restitución de la *oeuvre* a su forma original” (2014, p. 2-07-18). Respecto de esta práctica, el citado laboratorio enuncia en un videodocumental acerca de sus labores:

El proceso de reconstrucción digital de los intertítulos consistió en la transcripción de los textos, su composición armónica con la tipografía original y la aplicación de un marco decorativo que retoma elementos gráficos de los cartones publicitarios originales. Este trabajo exigió realizar una investigación del contexto histórico de la producción y un análisis de los procesos técnicos y estéticos de la época. Sólo así fue posible llegar a un resultado que se acerca a la esencia de los intertítulos originales [Moreno, 2016].

La intervención de la restauración incide en la historicidad del filme y pretende restaurar, aunque a partir de otros soportes, la estética de la materialidad fílmica (imagen y materia) para que esa restitución sea perceptible al momento de la exhibición. Estas cuestiones éticas y teóricas hicieron que el concepto de *restauración* se empleara en el cine recientemente. Marie Frappat enuncia el inicio del uso del término *restauración* en la década de 1980:

En el año del ochenta aniversario de la invención del cinematógrafo Lumière, el comisario de la Cinemateca Francesa, Vincent Pinel, escribió un artículo fundamental titulado simplemente “La restauración de películas”. En él proporciona un resumen de técnicas, prácticas, métodos y directrices sobre el

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



tema. Ahora, además de las cuestiones técnicas, cuáles son las cuestiones éticas y artísticas en el centro del debate: en 1986 en Canberra, este fue el tema del congreso de la FIAF [Frapat, 2013, p. 46].

Sin duda, este debate sigue abierto, donde cada película representa un caso particular para el archivo fílmico que realiza la restauración y las herramientas a su disposición, como en el caso de los laboratorios digitales. La intervención del restaurador en el caso del cine mudo y, en general, de los primeros 50 años del cine, puede decirse que adquiere un carácter autoral, ya que la toma de decisiones se da a través de la investigación, de los conocimientos sobre la historia del cine, en algunos casos, del reconocimiento del realizador como autor y, valga la redundancia, de las decisiones que se toman en el laboratorio fílmico, además de un vínculo con la materia, su forma orgánica y su proceso de performatividad que inicia desde la primera exhibición.

Por tanto, en palabras de Cherchi Usai: “Sería un grave error suponer que la [preservación fílmica] está agotada en el momento de la restauración” (2001, p. 1027). Para el público, la exhibición de un filme es un punto fundamental de los objetivos de la preservación fílmica; todo el trabajo de conservación y restauración queda de manifiesto en la proyección y transmisión a los espectadores y estudiosos del cine. Sin embargo, una exhibición fílmica puede ir en colaboración con otras iniciativas, como la exposición de tipo museístico y las actividades de investigación.

EXHIBICIÓN-EXPOSICIÓN

Hasta aquí se ha mencionado que, de acuerdo con Cherchi Usai, la restauración no es el momento final de los objetivos de la preservación fílmica. La exhibición —o bien puede usarse el término *proyección fílmica*— es el momento en el que todo el trabajo que implica la conservación y la restauración se revela ante los espectadores como experiencia estética e intelectual de recepción. Además, la funcionalidad de un filme es la proyección: la exhibición de un filme restaurado cumple con la presentación de su unidad como obra de arte.

Las acciones de exhibición se refieren a las proyecciones de material fílmico de diversos formatos que las cinetecas organizan para presentar al público, las cuales demandan un ejercicio de programación —por ejemplo, para la muestra retrospectiva de algún cineasta—; es decir, el acto de programar dentro de sus espacios

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



de proyección las películas que forman parte de la filmografía de un director. La praxis de la exhibición se incluye dentro del objetivo de la preservación fílmica de organizar la experiencia intelectual para garantizar el acceso al filme. Gian Luca Farinelli y Davide Pozzi (Treccani, 2004) escriben: “La unidad de la obra de arte no existe sin la proyección en la sala. Después de salvar las películas, hay otra prioridad urgente: salvar el cine en su integridad en la experiencia colectiva”. La exhibición contribuye a introducir un filme en un tiempo presente; podría decirse que en cada proyección hay una reactivación de la película en la que se manifiesta su unidad como obra de arte.

En el caso del cine que ha pasado por un proceso de conservación y restauración, y cuyo objetivo en la proyección es traer a la mirada presente de la manera más fidedigna posible las condiciones estéticas de la época en que se realizó la película o como la había pensado su autor, a menudo vemos al inicio de ésta una breve explicación sobre su proceso de intervención, ya que ese momento de exhibición es parte de la finalidad de la preservación. Sin embargo, en algunos casos el trabajo de conservación y restauración realizado no queda de manifiesto inmediatamente en la proyección, a pesar de que al inicio del filme se lo menciones; las exhibiciones no suelen contar con una introducción detallada de esa labor.

Por tanto, se puede integrar un dispositivo más para que un filme sea “accesible de manera consistente con el sistema tecnológico utilizado originalmente para producirlo y presentarlo” (Cherchi, 2001, p. 1037), lo cual puede lograrse por medio de la exposición de carácter museístico. La reiteración de esta cita se debe a que, en términos de preservación, presentar una película intervenida se refiere no solamente a su difusión y proyección sino también a la transmisión y presentación, tanto para los espectadores en general como para los cinéfilos en particular, de los procesos técnicos, intelectuales e interdisciplinarios involucrados en la restauración del filme. Dicha transmisión puede darse por medio de la exposición de tipo museístico, ya que ofrece posibilidades interdisciplinarias de investigadores, curadores y archivistas. Una de éstas sería, por ejemplo, la de presentar temas cinematográficos en relación con la preservación y, así, mediante recursos gráficos, escritos y la exhibición de aparatos del cine (cámaras, proyectores, materiales fílmicos), exponer más detalladamente el sistema tecnológico original usado en la realización de un filme.

Por tanto, la exposición de tipo museístico es una práctica de preservación dentro de un acervo que trabaja como museo del cine; de acuerdo con Cherchi Usai:

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



Los museos de cine suelen tener cámaras, proyectores, carteles, disfraces, sistemas de sonido, guiones, material publicitario, fotografías de escenas y, en general, cualquier objeto relacionado con la producción o distribución de imágenes en movimiento, así como los hallazgos relacionados con épocas anteriores a la invención del cine [2001, p. 1019].

Desde el planteamiento de Cherchi Usai, el museo del cine se refiere a los archivos fílmicos que conservan copias únicas o que son relevantes para la historia de este arte, principalmente del cine silente, por las ya mencionadas particularidades de su materialidad. Además de ello, se reconoce el valor histórico y de conservación de los materiales que forman parte del conjunto cinematográfico —por ejemplo, para tener un mayor conocimiento de los procesos técnicos y materiales empleados en rededor de la historia del cine—: fotografías, carteles, aparatos de proyección, elementos de la infraestructura de la puesta en escena, elementos que, como documentos, conforman el acervo depositado en algunas filmotecas y cinetecas que tienen funciones de museo.

Por ello no sólo la exhibición se considera como acto de preservación, sino también la exposición, que es una iniciativa para presentar un filme como documento, que, así, proporcionará a los espectadores un conocimiento más amplio sobre sus condiciones de producción iniciales. Para este ENSAYO se concluye que las actividades de programación (proyección) y exposición (museística) son actos de preservación, y que las realizadas en las salas de exhibición de una cineteca se comunican con las de curaduría de un espacio de exposición fílmica, como escribe el curador Dominique Païni:

El futuro del cine es, de hecho, el museo, su dispositivo y la naturaleza particular de la institución, que consiste en articular dos actos que pueden parecer contradictorios, preservar y mostrar. Hay dos razones para esto, una razón estratégica y conceptual, y una razón para la evolución sociológica de la difusión de las artes en general [2013, p. 17].

Tal es el caso de la exposición del realizador Stanley Kubrick, titulada *Stanley Kubrick: The Exhibition*, que en 2012 se mostró en EYE Filmmuseum en Ámsterdam y que, de acuerdo con su página web: “Paralelo a la exposición, EYE está presentando una retrospectiva de las películas de Kubrick, desde *The Killer’s Kiss* (1955) hasta *Eyes Wide Shut* (1999). Y a través de programas especiales,

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



como debates, entrevistas y conferencias, se acercará tanto al trabajo de Kubrick como a su fuerza motriz” (EYE, 2012).

Se menciona esta exposición ya que, de diciembre de 2016 a julio de 2017, la Cineteca Nacional de México, en colaboración con las instituciones que resguardan el archivo del cineasta como Deutsches Filmmuseum, de Frankfurt y el Kubrick Archive de la University of the Arts, de Londres, exhibió esta exposición en “La Galería” de Cineteca Nacional, que además implementó iniciativas descritas en el sitio web de la exposición:

La Cineteca Nacional, a través de su Dirección Académica, presentará un ciclo de charlas-conferencias en torno de la obra fílmica de Stanley Kubrick, mismas que acompañarán a la magna exposición sobre el realizador. En esta serie de charlas-conferencias, diversas personalidades de la cultura abordarán el trabajo del cineasta desde diferentes perspectivas académicas (historia, semiótica, filosofía, psicoanálisis), a través de la crítica de cine y de arte, el diseño, la plástica, la teoría de la recepción y la narratología, entre otros campos analíticos (Cineteca Nacional de México, 2018).

Por este tipo de complejidades en cuanto a conservación, exposición, exhibición e intercambio con los espectadores, como parte del trabajo de preservación que los archivos fílmicos asumen, en el caso del museo de cine de Ámsterdam o la propia Cineteca Nacional, por ejemplo, se puede plantear que el concepto de *preservación* se va ampliando y complejizando a partir de estas prácticas, en las que se establecen nuevos canales y medios para realizar y transmitir la preservación cinematográfica.

CONCLUSIÓN

La observación y análisis de algunas de las prácticas que se llevan a cabo en la Cineteca Nacional son un ejemplo de cómo el estudio de los conceptos en torno de la *preservación fílmica* puede ampliarse o problematizarse de acuerdo con las actividades y necesidades que surgen en un acervo. Aquí se resalta que, además de las actividades de conservación y restauración que se realizan en un acervo, al aplicarse medios como la exhibición y la exposición se puede incidir en el objetivo de la preservación, cuya finalidad es el acceso y transmisión del conocimiento de las condiciones originales de proyección y exhibición de una película.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



Este ensayo no pretende encajar en una sola definición las actividades que se realizan en la Cineteca Nacional, sino, principalmente, tomar las ideas de Paolo Cherchi Usai por su experiencia en distintos acervos, su especialidad en la restauración de cine silente —particularmente, de la restauración digital de *El automóvil gris* (1919)— y su participación dentro de la academia, para guiar el análisis de las actividades de esa cineteca. Cabe subrayar la influencia, visible a través de la documentación, que la Escuela de Verano de Restauración Fílmica en Bolonia —organizada también por la FIAF— ha tenido en varios de los restauradores y conservadores de la Cineteca Nacional,¹⁰ también perteneciente a la FIAF desde 1975.

Este análisis de prácticas a través del estudio de los conceptos y su definición pone de manifiesto que actividades que podrían considerarse de difusión, como la exhibición y la exposición de carácter museográfico, son parte del objetivo de la preservación y resultado de un proceso de conservación. Además, se concluye la importancia de mostrar al público en general las labores de preservación (conservación, restauración) que se realizan en este acervo fílmico a través de la exposición como medio interdisciplinario que contribuye a la presentación y transmisión de las prácticas que dan acceso a los archivos que se conservan en la Cineteca Nacional.

AGRADECIMIENTOS

A la Cineteca Nacional de México y, principalmente, al equipo del Laboratorio de Restauración Digital.

REFERENCIAS

Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres/Nueva York: Taylor & Francis.

Álvarez, J., Del Amo, A., Ortiz, A. y Piqueiras Ma. del J. (1991). *La imagen rescatada. Recuperación, conservación y restauración del patrimonio cinematográfico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Bazin, A., (2003). De la política de los autores. En A. De Baecque, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 91-105). Barcelona: Paidós.

¹⁰ En la página web de la FIAF se pueden consultar los participantes de las escuelas de verano de restauración desde 1973.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
JULY-DECEMBER 2020



Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En R. Tiedeman (Ed.), *Obras libro I /vol. 2. Walter Benjamin* (pp. 11-44). Madrid: Abada Editores.

Canosa, M. (2001). Per una teoria del restauro cinematografico. En G. P. Brunetta (Ed.), *Storia del cinema mondiale. V: Teorie, strumenti, memorie* (pp. 1069-1118). Torino: Einaudi.

Catanese, R. (2014). La restauración digital de películas. BID: textos de información y documentación, núm. 33 (diciembre). Recuperado de <http://bid.ub.edu/33/catanese1.htm>

Cherchi, P. (2001). La cineteca di Babele. En G.P. Brunetta (Ed.), *Storia del cinema mondiale. V: Teorie, strumenti, memorie* (pp. 965-1067). Torino: Einaudi.

Cherchi, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes.

Cineteca Nacional de México. (2007) *Stanley Kubrick*. Recuperado de <https://stanleykubrick.cinetecanacional.net/index.php/compra-de-boletos/platicas/>

Cineteca Nacional de México. (2019). Laboratorio de Restauración Digital. Recuperado de <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=laboratoriodigital>

Dupin, C. (2013). First tango in Paris: The Birth of FIAF 1936-1938. *Journal of Film Preservation*, (88), 43-57. Recuperado de: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAFHistory/Birth%20of%20FIAF%20Article_Dupin_JFP88.pdf

Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

EYE Filmmuseum. (21 junio-9 septiembre, 2012). *Stanley Kubrick: The Exhibition*. Recuperado de <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/stanley-kubrick-the-exhibition>

Farinelli, G. y Pozzi, D. (2004). *Restauro e conservazione*. Enciclopedia del Cinema [Página web]. Recuperado de https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-e-conservazione_%28Enciclopedia-del-Cinema%29

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
JULY-DECEMBER 2020



Fossati, G. (1997). Imágenes coloreadas hoy: cómo vivir con colores simulados y ser feliz. *Archivos de la Filmoteca*, 25(26), 103-110.

Frappat, M. (2016). Historia(s) de la restauration des films. *Journal of Film Preservation*, 94, 43-49.

Frappat, M. (2013). L'“école bolonaise” de restauration des films. En Habib, A. Marie, M. (Eds.), *L'avenir de la mémoire: patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques* (pp. 39-44). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Gombrich, E. (2012). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.

International Federation of Film Archives. (2009). Technical Commission Preservation Best Practice. Recuperado de https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Preservation%20Best%20Practice%20v4%201%201.pdf

International Federation of Film Archives. (2018). Past FIAF Summer Schools. Recuperado de <https://www.fiafnet.org/pages/Training/Past-Summer-Schools.html>

Le Giornate del Cinema Muto. (2020). Recuperado de <http://www.giornate-tedelcinemamuto.it/le-giornate/>

Lozano, E. (2018). Toni Kuhn; poeta de la luz. *Textos de la Academia*, 2(02), 1-38.

Miquel, A. (diciembre, 2016). El automóvil gris. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 2, 265-277.

Moreno, R. (2 de diciembre de 2016). *Proceso de restauración de la película “El automóvil gris”* [video en línea]. Vimeo. <https://vimeo.com/194112694>

National Film Preservation Foundation. (2004). *The Film Preservation Guide: The Basic for Archives, Libraries, and Museums*. Recuperado de <https://www.filmpreservation.org/preservation-basics/the-film-preservation-guide>

Notimex TV (Productor) (3 de septiembre de 2013). *Laboratorio de restauración digital “Elena Sánchez Valenzuela” de la Cineteca Nacional* [video en línea]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aFWOduGMYto>

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2020
 JULY-DECEMBER 2020



Paini, D. (2013). Cinéma: l'invention du musée. Entretien avec Dominique Païni. En A. Habib y M. Marie (Eds.), *L'avenir de la mémoire: patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques* (pp. 17-44). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Rosas, E., Azteca Films y Rosas y Cía. (Productor) y Rosas, E. (Director). (1919). *El automóvil Gris* [Película]. México: Azteca Films.

Simposio Internacional de Preservación Audiovisual y Digital (27 de octubre, 2014). Recuperado de <https://sipad2014.sched.com/speaker/paolo-tosini>

SÍNTESIS CURRICULAR DE LA AUTORA

Viridiana Martínez Marín

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), México
viridianamartinezmartin@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7041-7272>

Maestra en Conservación de Acervos Documentales por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Licenciada en Sociología por la UAM-X. Se dedica a la investigación y teoría sobre la historia del cine. Desde 2015 a la fecha colabora como asistente en investigaciones para el área de Desarrollo Académico de la Cineteca Nacional de México.