



**Instituto**

**Mora**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES**

**DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

---

---

Preservar el cine fortalecer la memoria: Cooperación Internacional y  
Gobernanza en el Patrimonio Fílmico

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL  
DESARROLLO

**P R E S E N T A:**

Martha Araceli Báez Jarquín

Director: Mtro. Renato Hernández Loustalot-Laclette

Ciudad de México

Julio 2025

*Esta investigación fue realizada gracias al apoyo de la  
Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnologías e Innovación*



## Dedicatoria

A mi familia

A quienes nos heredaron su historia, su lucha y su pasión;

a quienes partieron y nos acompañan en la memoria;

a quienes se quedaron y tejen con amor la vida cotidiana.

De ustedes aprendo en cada gesto, con cada historia.

Con ustedes todo es posible y todo tiene sentido



## Agradecimientos

Hay procesos que marcan una etapa, sin duda, éste fue uno de ellos. En cada avance, en cada pausa y en cada intento, hubo voces, afectos y presencias que me acompañaron, me sostuvieron, me alentaron. Este trabajo es también de quienes, de un modo u otro, estuvieron ahí, estas líneas son un pequeño gesto de gratitud.

A Araceli, mi madre, por su fortaleza inquebrantable y por ese cariño que ha sostenido más de lo que las palabras pueden nombrar. A Camilo, mi hijo, mi alegría y motor, eres la pausa que me recuerda respirar y la certeza de que todo vale la pena, tu risa es mi refugio, tu mirada mi brújula y tu existencia la razón y esperanza en el futuro.

A Mariela, Marcos y Andrés, más hermanos que primos, verlos crecer ha sido uno de los regalos más luminosos de esta vida. A Málaqui, mi tía, compañera de infancia y de camino, gracias por estar en las buenas y en las malas. A Elena, mi hermana, con la esperanza de que el tiempo haga lo suyo y que las aguas, algún día, retomen su cauce. A la memoria de mi abuela Felipa, que habita en los recuerdos y en los gestos cotidianos y en homenaje a la memoria de Ma. Elena, mi tía por su vida, por su legado, por lo que aún reclama justicia.

Al Instituto Mora, por ser casa de pensamiento y aprendizaje. A mis maestras y maestros, por compartir con generosidad su saber y su guía. A la Mtra. Blanca Elena Gómez, Coordinadora de la Maestría, por su apoyo en todo momento, incluso cuando el panorama era incierto y desalentador. A toda la generación XI, por las conversaciones, las risas y el compañerismo. Ana, Bren, Helen se les quiere.

A Jeny y Dian, “La resistencia” gracias por estar, por sostener, por escuchar sin juicio y abrazar sin medida. Por las palabras justas en los días duros, por las risas que nos devolvieron el aliento, y por recordarme que caminar juntas hace toda la diferencia.

Al Mtro. Renato Hernández Loustalot-Laclette faro en medio de una tormenta. Gracias por asumir la dirección de esta tesis sin conocerme, y por hacerlo con un



compromiso admirable. Gracias por su sabiduría, por su guía paciente, y sobre todo por su calidad humana, siempre estaré agradecida.

A mis lectores, la Dra. Lourdes Roca y el Dr. Francisco Porras, por su mirada crítica, paciencia, sabiduría y confianza. Sus comentarios precisos, sus preguntas y su escucha han sido fundamentales.

A las y los entrevistados, Albino Álvarez, Antonia Rojas, Armando Casas, Carlos Mendoza, Edgar Torres, Gabriel Rodríguez, Guadalupe Ferrer, Iván Trujillo, Lucía Gajá, Perla Olivia Rodríguez y Sergio Vela, por su generosidad, su tiempo, su experiencia y su erudición. Gracias por su esfuerzo constante para preservar nuestra memoria fílmica y audiovisual, por resistir desde el trabajo cotidiano y por sostener una tarea que es legado para quienes vendrán.

A la Cineteca Nacional y a la UNESCO-México, por brindarme la oportunidad de realizar mis prácticas profesionalizantes en espacios donde la memoria y la cultura se resguardan con convicción. Y particularmente a Edgar Torres, por ser un referente de compromiso, por compartir su conocimiento con generosidad y por inspirar, con su ejemplo el sentido profundo de este oficio.

A Mara, Silvia y Pastor, por tantos años de amistad entrañable, por estar siempre, sin condiciones. A Laura Luna, Juan Fridman y Alejandro Tello, por la música, palabras, compañía y cariño.

A Anel Pérez, Abril Alzaga y Armando Casas, por confiar en mí cuando apenas comenzaba a trazar este camino. Gracias por abrirme las puertas, por apostar por mi trabajo y por invitarme a formar parte de un mundo que hoy también es mío.

A Alfredo Marrón, Amanda Succar, Lucía Gajá, Gabo Rodríguez, Fausto Quintana, Andrea Rosas y Claudia Lezama por su generosidad, su tiempo y su apoyo en momentos clave. Por el cuidado, la escucha, las porras, amistad y compromiso.

Finalmente, si por el vértigo de los días o por la torpeza de mi memoria he omitido algún nombre, sepan que no ha sido intencional. Hay presencias que han sido luz, abrazo o impulso, y que, aunque no estén nombradas aquí, están presentes.



ÍNDICE	
Dedicatoria .....	ii
Agradecimientos .....	iii
ÍNDICE .....	v
Resumen.....	ix
Lista de cuadros.....	x
Lista de figuras.....	x
Lista de fotografías.....	x
Lista de acrónimos .....	xi
Introducción.....	1
<b>Capítulo 1: Marco Teórico y Normativo de la Preservación del Patrimonio Fílmico</b> .....	<b>8</b>
Introducción .....	8
1.1 La política pública y la cultura.....	8
1.2 La influencia de las políticas públicas culturales en la consolidación institucional de la cultura .....	12
1.3 Particularidades e importancia global del sector cultura.....	13
1.4 Intersecciones entre cultura y gobierno.....	15
1.5. La idea de preservación como una acción transversal a la cultura de un país .....	19
1.6 Preservar a través de la gobernanza.....	25
1.6.1 La Gobernanza en la preservación del patrimonio fílmico .....	27
1.6.2 La Gobernanza en redes una estrategia de horizontalidad.....	29
1.6.3 La Gobernanza cultural para la preservación del patrimonio fílmico.....	31
1.6.4 Algunos retos a la gobernanza del patrimonio fílmico .....	34
1.6.5 Gobernanza para la transformación institucional .....	39
1.7 La conservación como técnica de preservación para el patrimonio fílmico .	43
1.8 La difusión del patrimonio fílmico como posicionamiento en el espacio diplomático internacional. ....	45
1.8.1 Diplomacia cultural y diplomacia pública. Prácticas de cooperación y manejo internacional en materia de difusión del patrimonio fílmico .....	48

<b>Capítulo 2: Cooperación Internacional y mecanismos de preservación del patrimonio fílmico.</b> .....	54
Introducción.....	54
2.1. Relaciones Internacionales y CID en la preservación del patrimonio fílmico en Iberoamérica.....	55
2.1.1 Cooperación Cultural Internacional.....	58
2.2.1 El desarrollo sostenible como una práctica de CID que impacta la cultura.....	60
2.3.1 Los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en la preservación del patrimonio fílmico.....	63
2.3.2 Indicadores de cultura 2030.....	65
2.2. Actores, mecanismos y prácticas de la CID en materia de preservación en IBEROAMÉRICA.....	70
2.2.1 SEGIB Secretaría General Iberoamericana.....	70
2.2.2 AECID Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.....	72
2.2.3 Coordinación Interinstitucional.....	72
2.2.4 Tipos de cooperación iberoamericana en materia de preservación de patrimonio fílmico.....	73
2.2.5 Actores de la cooperación que apoyan la preservación del patrimonio fílmico.....	76
2.2.6 Actores Internacionales.....	78
2.2.7 Actores regionales clave en la preservación del patrimonio fílmico.....	85
2.2.8 Otros actores clave en la preservación del patrimonio fílmico.....	94
2.3 Cooperación Técnica. Formación para la preservación.....	97
2.3.1 Programas de Cooperación técnica Internacional.....	98
2.3.2 Programas Mexicanos con apoyo de la CID para la preservación del patrimonio fílmico.....	99
<b>Capítulo 3. Análisis de capacidad institucional para la coadyuvancia en la preservación del patrimonio fílmico.</b> .....	100
Introducción.....	100
3.1 Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAP).....	101
3.1.1. Capacidades.....	101



3.1.2 Esfuerzo regulatorio .....	101
3.1.3 Estructura de comunicación interinstitucional .....	104
3.1.4 Capacitación técnica .....	108
3.1.5 Financiamiento .....	109
3.1.6 Protocolos de salvamento .....	111
3.1.7 Atribuciones y estructura orgánica .....	112
3.1.8 Análisis de contribuciones de la FIAF para la preservación .....	114
3.2 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) .....	116
3.2.1 Capacidades .....	116
3.2.2 Esfuerzo regulatorio .....	117
3.2.3 Esfuerzo taxonómico UNESCO de clasificación del patrimonio .....	119
3.2.4 Esfuerzo de difusión .....	123
3.2.5 Atribuciones y estructura orgánica .....	124
3.3 Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento CLAIM .....	127
3.3.1 Capacidades .....	127
3.3.2 Esfuerzo regulatorio .....	129
3.3.3 Transferencia e intercambio de materiales .....	130
3.3.4 Protocolos de salvamento .....	131
3.3.5 Atribuciones y estructura orgánica .....	132
3.3.6 Principales contribuciones de CLAIM para la preservación .....	133
<b>Capítulo 4. México y el esfuerzo de preservación del patrimonio fílmico. La política pública subnacional. ....</b>	<b>135</b>
Introducción .....	135
4.1 Proceso institucional mexicano en la preservación del patrimonio fílmico. ....	136
4.2 Política pública cultural mexicana .....	140
4.1.1 Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024 .....	145
4.1.2 Programa Sectorial de Cultura en México 2020-2024 en materia de preservación .....	147
4.3 Normatividad .....	151
4.3.1 Normas en Instituciones Autónomas .....	154



4.4 Instituciones que hacen preservación en México .....	156
4.4.1 Cineteca Nacional .....	156
4.4.2 FILMOTECA UNAM .....	167
4.4.3 Instituto Mexicano de Cinematografía .....	177
4.4.4 Archivo General de la Nación.....	188
4.4.5 Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.....	190
4.5 Otras formas de preservación .....	192
CONCLUSIONES. ....	198
EPÍLOGO Propuesta de diseño de una Red Nacional de preservación del Patrimonio Fílmico .....	202
REFERENCIAS.....	208



## Resumen

La presente investigación aborda la problemática de la preservación del patrimonio fílmico en el contexto contemporáneo. El cine, en tanto registro estético, social y político, enfrenta desafíos urgentes debido al deterioro físico de los soportes, la obsolescencia tecnológica y la limitada articulación institucional.

A partir de un enfoque cultural y de gobernanza, se analiza cómo las políticas públicas, los marcos normativos y los mecanismos de cooperación internacional han influido en las capacidades nacionales y regionales para preservar, conservar, restaurar y difundir el patrimonio fílmico.

Se examina a las principales instituciones dedicadas a esta labor tanto en el plano internacional, iberoamericano y subnacional mexicano, considerando sus estructuras, atribuciones, recursos y modelos de gestión. Asimismo, se identifican los esfuerzos realizados por organismos multilaterales, iniciativas regionales y actores no gubernamentales, reconociendo su papel complementario frente a las limitaciones del Estado.

A lo largo del análisis, se destaca la importancia de concebir la preservación fílmica como una política pública estratégica, que debe ser abordada desde esquemas de gobernanza colaborativa, con participación multiactor y visión de largo plazo. En respuesta a este panorama, la tesis propone la conformación de una Red Nacional de Preservación del Patrimonio Fílmico que permita fortalecer capacidades, compartir recursos y fomentar una cultura archivística más robusta y descentralizada.

Palabras clave: Patrimonio fílmico, Preservación, Conservación, Cooperación Internacional, Gobernanza, Políticas públicas culturales, Capacidades institucionales, archivos, cultura y desarrollo.



## Lista de cuadros

Cuadro 1 Síntesis de enfoques teóricos aplicados a la gobernanza del patrimonio fílmico.....	41
Cuadro 2 Relación entre los ODS y la preservación del patrimonio fílmico. ....	64
Cuadro 3 Relación entre los Indicadores Cultural 2030 de la UNESCO y el patrimonio fílmico.....	67
Cuadro 4 Marco normativo internacional de la UNESCO aplicable a la preservación del patrimonio fílmico.....	84
Cuadro 5 Programas Iberoamericanos de Cooperación Cultural.....	91
Cuadro 6 Comparación de las publicaciones clave en el esfuerzo regulatorio de la FIAF y su impacto en la preservación del patrimonio fílmico. ....	103
Cuadro 7 Línea del tiempo comparada de la preservación fílmica: México e internacional.....	138
Cuadro 8 Cronología de la evolución de la política cultural en México. ....	144
Cuadro 9 . Puntos clave Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024.....	146
Cuadro 10 Puntos clave sobre preservación. Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024.....	148
Cuadro 11 Principales instrumentos jurídicos que norman, de manera directa o indirecta, la preservación del patrimonio fílmico en México. ....	151

## Lista de figuras

Figura 1 Contribución global de las industrias culturales y creativas al empleo y al PIB mundial.....	14
Figura 2 Mapa de actores internacionales en torno a la preservación del patrimonio fílmico.....	77
Figura 3 Mapa de actores regionales (iberoamericanos) en torno a la preservación del patrimonio fílmico. ....	86
Figura 4 Distribución aproximada del Presupuesto Federal para Cultura en México (2022).....	150

## Lista de fotografías

Fotografía 1 Fotografía:Guillermo del Toro recibe el Premio FIAF 2023 en Toronto, acompañado por Cameron Bailey (CEO de TIFF), Natania Sherman, Anita Lee y Keith Bennie.. ....	106
---	-----

## Lista de acrónimos

AECID | Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

CLAIM | Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento

CID | Cooperación Internacional para el Desarrollo

DCMS | Department for Digital, Culture, Media and Sport

FIAF | Federación Internacional de Archivos Fílmicos

FOCINE | Fondo de Apoyo a la Cinematografía

IMCINE | Instituto Mexicano de Cinematografía

INAH | Instituto Nacional de Antropología e Historia

INA | Institut National de l'Audiovisuel

KOFICE | Korean Foundation for International Cultural Exchange

MONDIACULT | Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (UNESCO, 1982)

OCDE | Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos

ODS | Objetivos de Desarrollo Sostenible

OSC | Organizaciones de la Sociedad Civil

RAE | Real Academia Española

SEGIB | Secretaría General Iberoamericana

SGAE | Sociedad General de Autores y Editores

UNAM | Universidad Nacional Autónoma de México

UNESCO | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura



## Introducción

El Cine, como parte del patrimonio documental, representa una de las manifestaciones más recientes, pero fundamentales, en la configuración de la memoria cultural de las sociedades contemporáneas.

A diferencia de otros soportes que, desde su origen, fueron concebidos como documentos, como los manuscritos o los libros, los cuales se custodiaron en bibliotecas y archivos, el cine es una creación relativamente reciente cuya historia apenas rebasa el siglo de existencia.

En sus primeras décadas, fue considerado mayormente como una forma de entretenimiento efímero, desprovista de valor documental o patrimonial. No fue concebido para perdurar, sino para circular rápidamente, ser consumido y, en muchos casos, desechado. Esta visión utilitaria del cine explica en parte por qué grandes segmentos del acervo fílmico mundial se han perdido de manera irrecuperable.

La Library of Congress (2013), por ejemplo, estima que aproximadamente el 75 % de los largometrajes mudos producidos en Estados Unidos entre 1912 y 1929 han desaparecido, lo que da cuenta de la fragilidad de este patrimonio y de la ausencia de políticas tempranas de conservación.

Paradójicamente hoy se ha convertido en una de las formas más importantes de documentación de la vida social, política y estética a nivel mundial, existe una deuda histórica con el cine y su memoria que nos obliga a replantear su lugar dentro de las políticas culturales y a fortalecer los marcos técnicos, jurídicos e institucionales que garanticen su preservación a largo plazo.

A lo largo del siglo XX, el cine pasó de ser un espectáculo y pasatiempo de ciertas élites a convertirse en una práctica cultural de masas, expandiéndose por múltiples territorios y adoptando formas de expresión diversas. Este proceso de masificación generó la necesidad de crear estructuras que lo regularan, instituciones que lo albergaran, y especialistas que lo estudiaran y conservaran.

En este tránsito, el cine dejó de ser solo producto cultural y se transformó en documento histórico; su preservación comenzó a ser considerada parte integral de las políticas públicas orientadas a la conservación del patrimonio. Como señala Idalia García, “la memoria documental de una comunidad necesariamente valorará los objetos que se suponen resguardan y transmiten esa misma memoria” (García, 2007. p. 13). En esa memoria, hoy, las imágenes fílmicas ocupan un lugar fundamental.

En las últimas décadas se ha reconocido como un bien cultural digno de ser protegido. El reconocimiento del cine como patrimonio no es un acto natural o automático, sino el resultado de un proceso histórico, político y de valoración social. “Los objetos a los que adjudicamos la condición patrimonial, no están ahí por gracia y decisión de una divinidad, sino por razones históricas que explican su conservación y, tristemente, también su destrucción” (García, 2007, p. 24).

Cottom (2007) aporta a esta discusión una reflexión teórica clave: para que un bien sea considerado patrimonio cultural, debe haber sido objeto de un proceso de valoración social sostenido en el tiempo. No se trata únicamente de su existencia material, sino del sentido que una sociedad le asigna.

“Cuando hablamos de patrimonio cultural debemos pensar en un conjunto acotado de bienes que deben cumplir la condicionante de ser el resultado de un proceso de valoración sociocultural especial” (Cottom, 2007, p. 38). En este sentido, el cine cumple con una doble condición: es testimonio del pasado y al mismo tiempo una forma de construcción de identidad en el presente.

El patrimonio fílmico, por su fragilidad material, ha estado especialmente expuesto a constantes pérdidas: el deterioro físico, la obsolescencia tecnológica y la falta de políticas públicas claras han hecho de su preservación un reto permanente.

A pesar de que desde 1968 ya existían leyes que reconocían expresamente a las películas y archivos audiovisuales como parte del patrimonio cultural nacional, su aplicación ha sido limitada, y las instituciones encargadas del resguardo

documental se han visto debilitadas por dinámicas políticas, burocráticas y presupuestales.

Esta fragilidad del patrimonio fílmico no es un caso aislado: forma parte de un fenómeno estructural que afecta al patrimonio documental en su conjunto. Como lo advierte Idalia García, “el patrimonio documental mexicano ha sido una herencia incómoda y, en consecuencia, también una herencia descuidada” (García, 2007.p. 11).

Lejos de estar plenamente integrado en las políticas culturales, el patrimonio fílmico en México ha sido sostenido, en gran medida, por el compromiso individual de archivistas, cineastas y especialistas, más que por un sistema institucional robusto. Esta precariedad se ha traducido en vacíos significativos tanto en la producción de conocimiento como en el diseño de marcos normativos y estrategias de conservación a largo plazo.

Desde una perspectiva jurídica y de política pública, esta situación ha generado una profunda opacidad: “hasta ahora no sabemos qué tenemos y menos todo lo que hemos perdido” (Cottom, 2007, p. 37), pues los inventarios y registros son incompletos o inexistentes, y los mecanismos legales no han sido implementados con eficacia.

Sin embargo, la raíz del problema no se limita a un vacío legal o institucional, sino que obedece a una ausencia de compromiso estructural más amplio: “es un mito que sean una, dos o las leyes que sean, las causantes de la pérdida de nuestro patrimonio [...] se trata de todo el sistema que incluye a la sociedad” (Cottom, 2007, p. 37).

Frente a este escenario, caracterizado por la fragilidad estructural del sistema de preservación fílmica, han emergido múltiples esfuerzos desde archivos, instituciones culturales y organismos multilaterales, que, si bien no siempre se articulan bajo la denominación formal de cooperación internacional, operan como tales.

Estas prácticas incluyen desde la provisión de asistencia técnica y formación especializada hasta el intercambio y repatriación de acervos, lo que ha resultado fundamental para fortalecer capacidades locales e incentivar la sostenibilidad de las acciones de preservación.

Como señala Ray Edmondson (2004), “sólo mediante la colaboración entre individuos pueden levantarse las instituciones estables y seguras que hacen falta para garantizar la protección y el acceso constantes del patrimonio audiovisual” (Edmondson, 2004. p. 12), lo que subraya la importancia de la acción conjunta más allá de los marcos puramente estatales.

Este estudio adopta un enfoque metodológico documental, con el propósito de analizar la relación entre la Cooperación Internacional para el Desarrollo (CID) y la eficacia en la preservación del patrimonio fílmico en el nivel subnacional. Si bien el campo audiovisual comprende una amplia variedad de formatos como televisión, video digital, nuevos medios, imagen fija y audio.

La investigación se centra en el patrimonio fílmico que como señala Iáñez Ortega (2011) se refiere “[...] al conjunto de películas, es decir, de bienes tangibles cuya materialidad viene definida como portadora de imágenes en movimiento en determinados formatos” (Iáñez, 2011.p. 3). Por su valor histórico, estético, filosófico e industrial, así como por la complejidad técnica, jurídica y económica que implica su preservación.

El patrimonio fílmico no se limita a los negativos originales y las copias de exhibición, sino que se extiende a todo el ecosistema que rodea la creación, distribución y recepción de las obras cinematográficas. Los guiones, storyboards y documentos de preproducción ofrecen una ventana a los procesos creativos y las decisiones artísticas que dan forma a las películas.

Las fotografías fijas y el material publicitario no solo documentan la promoción de las obras, sino que también reflejan los contextos socioculturales en los que éstas fueron recibidas.

Los equipos de filmación y proyección históricos constituyen testimonios tangibles de la evolución tecnológica del medio cinematográfico, mientras que la documentación sobre la producción, distribución y exhibición de películas proporciona información invaluable sobre las dinámicas industriales y económicas del cine a lo largo del tiempo.

A diferencia de otros medios, el cine como soporte físico plantea desafíos específicos en cuanto a almacenamiento, catalogación, restauración y digitalización. Estas condiciones conducen a la generación de estrategias de cooperación que trasciendan fronteras, niveles de gobierno y sectores institucionales.

Su deterioro es irreversible si no se implementan medidas oportunas de conservación, razón por la cual su protección ha sido reconocida y articulada dentro de la cooperación internacional.

Este estudio busca analizar cómo los mecanismos de cooperación internacional han permitido desarrollar capacidades institucionales y técnicas para la preservación del cine en soportes físicos y digitales, asegurando su accesibilidad para futuras generaciones. Al centrarse en el patrimonio fílmico, la investigación también permite evaluar las políticas públicas y estrategias de CID específicas para este sector, diferenciándolas de aquellas aplicadas a otros medios audiovisuales.

Desde esta perspectiva, la presente investigación se guía por una hipótesis central: la eficacia en la preservación del patrimonio fílmico depende de la implementación de capacidades subnacionales vinculadas a la cooperación internacional para el desarrollo.

A partir de esta premisa, se plantea la siguiente pregunta general: ¿De qué manera la articulación entre la agenda cultural de los gobiernos y los programas de cooperación influyen en la eficacia de la preservación del patrimonio fílmico?

Asimismo, el estudio parte de diversas interrogantes orientadas a comprender los vínculos entre la preservación del patrimonio fílmico y la cooperación internacional, las prácticas más eficaces de conservación y

archivonomía, los mecanismos de cooperación en el nivel subnacional, la gestión regional entre actores, así como el papel de la cooperación en la formación de capacidades, el financiamiento y el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

La investigación emplea un diseño metodológico documental basado en las siguientes estrategias:

Entrevistas semiestructuradas con actores clave. Se entrevistan a once actores estratégicos involucrados en la preservación del patrimonio fílmico a nivel subnacional, tanto del sector público, privado y de la sociedad civil.

Entre los participantes se incluyen actores que han sido o son representantes de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM), la Secretaría de Cultura, la Cineteca Nacional, el IMCINE, la Fimoteca de la UNAM, medios de televisión, representantes del sector privado, cineastas, así como académicos especialistas en la materia.

Estas entrevistas permiten conocer las percepciones y experiencias de los especialistas sobre las estrategias utilizadas, las barreras institucionales y las perspectivas sobre el futuro de la preservación fílmica en México y América Latina.

Como parte del programa de la Maestría en Cooperación Internacional para el Desarrollo del Instituto Mora, se realizaron prácticas profesionalizantes en colaboración con la UNESCO-México y la Cineteca Nacional.

Estas prácticas permitieron la observación directa de los procesos institucionales vinculados a la cooperación internacional y la preservación fílmica, proporcionando una comprensión empírica de los mecanismos de articulación entre actores y el impacto de la cooperación en la gestión del patrimonio fílmico.

El trabajo también analiza los modelos de gestión y atribuciones de la Cineteca Nacional, la Fimoteca de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), evaluando su papel en la preservación del patrimonio fílmico a nivel subnacional.

Se examinan las experiencias de otras regiones latinoamericanas para identificar sus prácticas y factores que contribuyen a la efectividad de los esquemas de preservación.

El estudio se complementa con una revisión de literatura que incluye literatura académica sobre cooperación internacional, preservación fílmica, cultura, así como reportes institucionales de organismos internacionales y nacionales involucrados en la preservación del patrimonio fílmico, legislación y normatividad vigente en materia, documentos hemerográficos y material de archivo, que permitan contextualizar la evolución de las políticas de preservación y cooperación en el ámbito cinematográfico.

La combinación de entrevistas, prácticas profesionalizantes, análisis institucional y revisión documental permite una comprensión integral de la interacción entre la agenda cultural de los gobiernos, la cooperación internacional y la preservación del patrimonio fílmico.

Así como el cine no se concibe como una creación individual, sino como un esfuerzo colectivo donde convergen oficios, saberes y sensibilidades diversas, esta investigación también se construye desde la colaboración de especialistas.

A partir de estas voces y hallazgos, la investigación proyecta un futuro en el que el patrimonio fílmico no dependa exclusivamente de esfuerzos individuales o coyunturales, sino de una red institucional, capaz de garantizar su resguardo, acceso y transmisión intergeneracional como parte del derecho colectivo a la memoria.

## Capítulo 1: Marco Teórico y Normativo de la Preservación del Patrimonio Fílmico

“Los gobiernos tienen la responsabilidad de implementar políticas públicas que aseguren la conservación del patrimonio fílmico”.

Armando Casas (2025)

### Introducción

Preservar es cuidar lo que somos. En el ámbito cultural, la preservación permite que las expresiones del pasado sigan dialogando con el presente y se proyecten hacia el futuro. El patrimonio fílmico, como parte de esta memoria viva, no solo registra imágenes y sonidos, sino que captura visiones del mundo, relatos sociales, luchas colectivas y sensibilidades históricas. Su conservación exige más que voluntad: requiere políticas públicas, estructuras institucionales y coordinación que respondan a su complejidad.

Este capítulo revisa los conceptos fundamentales que permiten entender por qué y cómo se preserva el patrimonio cultural, qué papel juega el Estado en este proceso y de qué manera se articulan los distintos actores que intervienen en su gestión. La mirada se dirige especialmente al patrimonio fílmico, cuya fragilidad material y complejidad institucional demandan un enfoque integral que combine técnicas especializadas con marcos de gobernanza adecuados.

### 1.1 La política pública y la cultura

El concepto de "cultura" es complejo y polisémico, lo que significa que no tiene una única definición y su interpretación varía según el contexto. Para esta investigación se adoptará la definición reconocida internacionalmente por la UNESCO, establecida durante la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales celebrada en la Ciudad de México en 1982. Este evento fue un hito, ya que marcó la primera vez que se discutieron políticas culturales a nivel internacional.

Antes de profundizar en dicha definición, es útil explorar el origen etimológico del término "cultura". Derivada del latín "*cultura*", originalmente significaba "cultivo"

o "crianza", refiriéndose a la acción de cuidar la tierra y cultivar plantas. Con el paso del tiempo, su significado se amplió para abarcar el desarrollo de la mente, las artes, el conocimiento y las conductas sociales. La Real Academia Española (RAE, 2023) recoge varias acepciones actuales del término, entre las que destacan:

1.f.cultivo. 2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. 3.f.Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. 4. f. desus. Culto religioso. (RAE, 2023)

En cuanto a la definición de cultura establecida en MONDIACULT 1982 esta se institucionalizó como:

[...] que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias [...]

[...] y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (UNESCO, 1982)

La evolución del concepto ha pasado de describir un acto físico a abarcar dimensiones sociales, intelectuales y artísticas.

MONDIACULT (1982) estableció un precedente al integrar a la idea de cultura los derechos humanos, la democracia y la diversidad cultural en el diálogo sobre políticas públicas culturales. Este enfoque integral reconoció a la cultura como una dimensión fundamental de la experiencia humana, que atraviesa y afecta directamente diversos aspectos de la vida social y política.

Lo anterior nos lleva a señalar que las políticas públicas que protegen a la cultura han sido una parte esencial de la expresión cultural de cada país. Reconocer a la cultura como un componente esencial de la vida colectiva implica también asumir la responsabilidad pública de su protección, promoción y acceso.

En este sentido, las políticas públicas se configuran como instrumentos clave a través de los cuales los Estados pueden intervenir para garantizar los derechos culturales, fomentar la diversidad y fortalecer la cohesión social. Así, la articulación entre cultura y política pública permite pasar del reconocimiento simbólico de la cultura a su implementación práctica dentro de las agendas.

Blanco y Gault (2013) mencionan lo siguiente respecto a las políticas públicas:

Las políticas públicas son una forma particular de decidir y ejecutar las acciones de gobierno, pero no la única posible. Dichas decisiones y su puesta en marcha varían de país en país dependiendo principalmente del sistema político de cada nación, pero también de la tradición y cultura locales, y el asunto a tratar, entre otros factores. (Arellano Gault David & Blanco Felipe, 2019, p.35)

Para Cardozo (2013)

[...] las políticas públicas constituyen respuestas diseñadas y aplicadas, a través de procesos políticos y técnicos, para resolver problemas que, por su relevancia para importantes sectores de la sociedad, no son factibles de enfrentarse eficazmente desde el ámbito privado. Ellas surgen como resultado de "...un proceso de sucesivas tomas de posición, que se concretan en un conjunto de decisiones, acciones u omisiones, asumidas fundamentalmente por los

gobiernos, que traducen, en un lugar y período determinado, la respuesta preponderante del mismo frente a los problemas públicos vividos por la sociedad. (Cardozo Brum, 2013.p.40)

En síntesis, las políticas públicas culturales son una herramienta esencial para la toma de decisiones y la ejecución de acciones gubernamentales. Como señalan Arellano Gault y Blanco (2019), estas políticas varían de país en país dependiendo de factores como el sistema político, la cultura local y la tradición, así como el tema en cuestión.

Es importante señalar que las políticas públicas relacionadas con la preservación del patrimonio fílmico se insertan dentro de las políticas culturales y se implementan principalmente a nivel subnacional, lo que significa que cada entidad o región puede adaptar sus esfuerzos a las necesidades y capacidades locales.

Este enfoque subnacional es importante, especialmente en temas de cultura, donde los valores simbólicos y la identidad local juegan un papel fundamental y determinan en gran medida los esfuerzos de preservación de los distintos patrimonios.

Las políticas públicas culturales se configuran entonces como respuestas diseñadas para enfrentar problemas que afectan a sectores clave de la sociedad, y que no pueden ser resueltos eficazmente desde un ámbito particular, como lo señala Cardozo Brum (2013). Dichas políticas surgen de procesos políticos y técnicos que culminan en una serie de decisiones y acciones concretas por parte del gobierno, para responder a los problemas públicos vividos por la sociedad en un contexto particular.

Es importante destacar que las políticas públicas, por su naturaleza, aunque se diseñan para responder a problemas locales, estas pueden articularse a través de mecanismos más amplios e inclusivos como la gobernanza en redes, que permite conectar esfuerzos locales con iniciativas y estándares internacionales.

Este tipo de gobernanza ofrece una vía para que las políticas públicas subnacionales se integren con redes de cooperación internacional, ofreciendo una alternativa en áreas como la preservación del patrimonio fílmico.

Instituciones como la UNESCO, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), y la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento (CLAIM) juegan un papel clave en este proceso de gobernanza en redes al proporcionar principios normativos y recursos técnicos que guían la preservación del patrimonio fílmico hacia estándares globales.

De lo anterior, es posible identificar las dinámicas que surgen de la interacción entre las políticas locales y las estructuras internacionales de cooperación, evaluando cómo estas relaciones contribuyen al fortalecimiento de las capacidades subnacionales y al esfuerzo de preservación cultural.

Esta investigación reconoce cómo las políticas públicas subnacionales en materia de preservación del patrimonio fílmico pueden constituir un espacio estratégico para implementar soluciones que respondan a las particularidades locales, al mismo tiempo que se benefician de mecanismos de la gobernanza global e internacional de los actores de la cooperación internacional.

## **1.2 La influencia de las políticas públicas culturales en la consolidación institucional de la cultura**

A través de sus políticas públicas culturales, los gobiernos delimitan cómo deben actuar, no sólo en la protección del patrimonio, sino también en su interacción con el sector privado y con organizaciones internacionales. Esto es particularmente relevante en el caso de la preservación del patrimonio fílmico, ya que requiere una coordinación eficaz entre múltiples actores y la gestión de recursos limitados.

En materia de preservación del patrimonio fílmico está documentado que el surgimiento de las cinematecas en la década de 1930 marcó un punto de inflexión. La fundación de instituciones pioneras, como la Cinémathèque Française en 1936,

representó un cambio paradigmático en la valoración del cine y en la preservación del patrimonio fílmico.

Los fundadores de estas primeras cinematecas, como Henri Langlois en Francia, reconocieron el valor cultural del cine y su potencial como herramienta educativa y de investigación histórica. Hagener (2007) argumenta que estas instituciones jugaron un papel fundamental en la legitimación del cine como una forma artística y un documento histórico digno de preservación.

A pesar de estar limitados por restricciones tecnológicas y financieras, en este período se sentaron las bases para los primeros esfuerzos sistemáticos de preservación cinematográfica, consolidando el cine como un patrimonio cultural que debía ser conservado para las futuras generaciones.

Curiosamente muchos de los desafíos que se enfrentaron en ese momento, como la falta de recursos financieros y la tecnología adecuada para preservar los filmes de manera eficiente persisten hasta nuestros días, lo que resalta la complejidad continua de preservar este tipo de patrimonio cultural.

### **1.3 Particularidades e importancia global del sector cultura**

El sector cultural, en el contexto internacional, se ha consolidado como un eje fundamental en el desarrollo social, económico y político. Su impacto trasciende los valores simbólicos, pues también representa un motor de crecimiento económico, cohesión social y proyección internacional.

De acuerdo con cifras de la UNESCO (2022), las industrias culturales y creativas generan más de 48 millones de empleos a nivel mundial, lo que equivale al 6,2% del empleo global y al 3,1% del PIB global. Este sector destaca, además, por su capacidad inclusiva, con casi la mitad de los empleos ocupados por mujeres y una significativa representación de jóvenes menores de 30 años.

I

Figura 1 Contribución global de las industrias culturales y creativas al empleo y al PIB mundial. **Fuente:** UNESCO (2022, p. 20).



Diversas políticas culturales destacan su importancia económica y estratégica. En el Reino Unido, "las industrias creativas contribuyeron con 111.7 mil millones de libras esterlinas a la economía en 2018, representando el 5.8% del valor agregado bruto del país" (Department for Digital, Culture, Media and Sport [DCMS], 2020, p. 14).

Por otro lado, Francia ha consolidado la cultura como un pilar económico, aportando el 2.3% del PIB nacional y generando más de 600,000 empleos. "Las políticas culturales francesas han promovido la producción cinematográfica, la preservación del patrimonio y el desarrollo de las artes, posicionando al país como un referente cultural global" (SGAE, 2018, p. 22).

Otro caso destacado es el de Corea del Sur, cuya estrategia cultural, conocida como la "Hallyu Wave" u "ola coreana", utiliza la exportación de contenidos culturales como el cine, la música y las series para proyectar su imagen y fortalecer su economía.

"El impacto económico de la Hallyu Wave generó más de 10 mil millones de dólares en ingresos relacionados con turismo y exportaciones culturales en 2021" (Korean Foundation for International Cultural Exchange, 2021, p. 8). Este fenómeno

ha impulsado industrias complementarias como el turismo, la moda y la gastronomía, reforzando su impacto global (UNESCO, 2022).

De acuerdo con datos de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) el sector cultural en Francia representa el 2.3% del PIB nacional y genera más de 600,000 empleos. Estas cifras reflejan el impacto de políticas culturales que entre otras cosas promueven la producción cinematográfica, la preservación del patrimonio y el desarrollo de las artes, consolidando a Francia como un referente cultural global (SGAE, 2018, p. 22).

En el caso francés, el *Institut National de l'Audiovisuel* (INA) es un ejemplo en materia de gestión pública del patrimonio audiovisual. Fundado en 1975, su mandato ha estado centrado en la conservación, digitalización y acceso de contenidos vinculados principalmente a la radio, la televisión, la publicidad y, más recientemente, a medios digitales.

Aunque no se especializa en patrimonio fílmico en sentido estricto, el INA constituye un referente institucional sobre cómo las políticas públicas pueden articular innovación tecnológica, acervo cultural y servicio público, con una plataforma que resguarda más de 19 millones de horas de contenidos audiovisuales en diversos formatos. (INA,s.f.)

Se hace evidente a partir de lo anterior que el sector cultural tiene un impacto transversal en la economía, la sociedad y la identidad de los países, las experiencias demuestran que la planificación cultural no solo depende de políticas públicas, sino también de la interacción entre actores gubernamentales, privados y de la sociedad civil, quienes articulan esfuerzos para proyectar la cultura como un elemento clave en el escenario global.

#### **1.4 Intersecciones entre cultura y gobierno**

La preservación del patrimonio cultural de un país está intrínsecamente relacionada con su contexto político, histórico y las prioridades del gobierno en turno. Cada país ajusta su agenda cultural según su ideología y objetivos nacionales.

Por ejemplo, en Cuba, la preservación del patrimonio está orientada a proteger los bienes asociados a la Revolución Cubana, mientras que, en Chile, el enfoque se ha centrado en resguardar elementos que reflejan su el paso de la dictadura hacia su transición democrática.

Estas acciones no son estáticas, ya que las prioridades culturales de un país tienden a cambiar dependiendo de los ciclos políticos y los actores involucrados en la toma de decisiones.

En el caso del patrimonio fílmico, la preservación ha seguido caminos diversos según las circunstancias de cada caso. Autores como Elsaesser (2014) y Lowenthal (1998) destacan que las decisiones sobre qué preservar están moldeadas por el valor simbólico que los bienes adquieren en la construcción de la identidad cultural y la memoria histórica.

La relación entre cultura y gobierno es central en la gestión del patrimonio cultural y por ende en su preservación. El Estado utiliza la cultura no solo para preservar bienes, sino también como una herramienta estratégica que fomenta la cohesión social y proyecta la identidad nacional en el ámbito internacional (Rodríguez Barba, 2022).

Según González (2015), las políticas culturales no solo actúan como mecanismos de regulación, sino que reflejan las prioridades del Estado en términos de inclusión, equidad y acceso a la cultura, contribuyendo a una visión más cohesionada del desarrollo social.

Además, la cultura se convierte en un recurso estratégico que va más allá de su dimensión artística, funcionando como una herramienta de diplomacia cultural. Como señala Nye (2004) en su teoría de *soft power*, los Estados utilizan la cultura para influir en la percepción internacional y fortalecer su posición en el escenario global.

Es así como las expresiones culturales, como el cine, la música y las tradiciones, se utilizan también como medios para proyectar una imagen de diversidad y riqueza cultural, mejorando su perfil diplomático y atrayendo el interés internacional. Este uso estratégico y dual de la cultura permite a los gobiernos vincularse a redes internacionales de cooperación y fomentar una mayor visibilidad de su patrimonio a nivel mundial.

La intersección entre cultura y gobierno resalta el rol fundamental del Estado en la articulación de políticas que promuevan tanto la preservación como la creación cultural y al mismo tiempo facilitan las buenas relaciones entre estados.

Por una parte, el Estado tiene la responsabilidad de garantizar que la cultura sea accesible para todos los ciudadanos, actuando como un mediador entre las diversas expresiones culturales y la sociedad. Esta mediación se realiza a través de políticas públicas, que establecen los marcos normativos y los recursos necesarios para que las instituciones culturales puedan operar de manera efectiva.

Aunque las instituciones subnacionales encargadas de la cultura, como museos, cinematecas, bibliotecas y archivos, tienen el mandato de preservar y difundir el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, la realidad es que muchas veces operan con presupuestos limitados y sin una política general y sostenida que priorice realmente la conservación patrimonial.

En este contexto, las instituciones culturales no solo reflejan el legado histórico de las políticas públicas, sino también las omisiones y desinterés de los gobiernos en torno a este tema. Aun así, estas instituciones ofrecen una ventana para comprender cómo el Estado articula o desarticula sus compromisos con la preservación cultural y el desarrollo artístico.

Los gobiernos usualmente cuentan con herramientas como la legislación, el financiamiento y la creación de programas de cooperación para apoyar la cultura, sin embargo, su implementación suele ser fragmentada y condicionada por intereses coyunturales.

Las leyes de cinematografía y las normas para la preservación del patrimonio fílmico son ejemplos de marcos normativos que, en el papel, buscan regular y proteger los bienes culturales, pero en la práctica pueden carecer del respaldo económico y político necesario, así como del apoyo financiero presupuestal.

En particular, es observable que la preservación del patrimonio fílmico ha sido históricamente una de las áreas más desatendidas, relegada a esfuerzos aislados o a la iniciativa de personas e instituciones comprometidas, más que al interés sostenido del Estado.

La preservación del patrimonio fílmico, por su naturaleza, es un proceso altamente especializado que requiere infraestructura técnica, gestión compleja y recursos sostenidos, lo cual suele exceder las capacidades del Estado, especialmente cuando se trata de países con presupuestos culturales limitados o prioridades divergentes. Por lo que, en la práctica, los marcos normativos suelen ser insuficientes o inconsistentes, y la responsabilidad de la preservación recae con frecuencia en instituciones debilitadas o en esfuerzos individuales.

La creciente diversidad de formatos y tecnologías audiovisuales acentuada por el proceso de digitalización ha elevado aún más los costos y la complejidad técnica, generando serias limitaciones para que los gobiernos asuman esta tarea de manera integral (UNESCO, 2017).

Como señala la UNESCO, “las crecientes demandas de recursos para la cultura y el desarrollo superan, en muchos casos, las capacidades nacionales, especialmente en países en desarrollo” (UNESCO, 2017). Esta situación refleja que, aunque el patrimonio audiovisual es una responsabilidad colectiva, la magnitud del volumen de producciones existentes y las crecientes demandas tecnológicas hacen que sea complicado para el Estado actuar de manera aislada.

En este sentido, la cooperación entre el Estado y otras entidades, como organizaciones internacionales, el sector privado, y redes de archivos, se convierte en una estrategia necesaria. Es por tal motivo que los actores públicos, privados y

de la sociedad civil, además de los organismos internacionales colaboran de manera interdependiente y organizada para enfrentar los desafíos de la preservación.

### **1.5. La idea de preservación como una acción transversal a la cultura de un país**

De acuerdo con la UNESCO (1980), la preservación del patrimonio audiovisual consiste en la aplicación de medidas para salvaguardar y conservar el patrimonio de imágenes en movimiento, considerando tanto la protección física contra el deterioro como la garantía de accesibilidad para usos educativos, culturales y científicos.

Este concepto enfatiza la cooperación internacional como un componente esencial para asegurar la transmisión de este legado cultural a las generaciones futuras, reconociendo su carácter universal y su relevancia como testimonio del quehacer humano.

En el marco del programa Memoria del Mundo, UNESCO, Edmondson (2002) define la preservación como:

La suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente -para siempre- del patrimonio documental. Comprende la conservación, que es el conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original y que requieren una intervención técnica mínima” (Edmonson,2002, p. 10).

Por otro lado, Bastian (2009) propone que la preservación va más allá de los aspectos técnicos, posicionándose como un acto político y cultural. Para esta autora, las decisiones sobre qué preservar y cómo hacerlo están profundamente influenciadas por valores sociales, históricos y culturales, lo que implica que la preservación debe garantizar tanto la integridad del material como el contexto cultural que le otorga significado. Este enfoque cuestiona la neutralidad del proceso de preservación, resaltando su carácter intencional y situado.

Gracy (2007), introduce el concepto de “preservación activa”, que se enfoca en los retos del entorno digital contemporáneo. Este enfoque considera que la preservación no debe limitarse a salvaguardar el soporte material, sino que debe adaptarse constantemente a los avances tecnológicos, asegurando la relevancia y accesibilidad de los materiales a lo largo del tiempo. La migración tecnológica y la gestión del riesgo asociado a la obsolescencia de formatos digitales son, según Gracy, elementos clave en el diseño de estrategias de preservación sostenibles.

La comparación de estas perspectivas de preservación nos permite observar cómo las definiciones y enfoques sobre la preservación se complementan y amplían. Mientras que UNESCO y Edmondson priorizan una visión un poco más técnica, Bastian y Gracy incorporan dimensiones culturales, políticas y tecnológicas, subrayando la importancia de entender la preservación como un proceso dinámico que trasciende las acciones materiales.

La preservación del patrimonio audiovisual se presenta no solo como un desafío técnico, sino también como un ejercicio cultural y político. En todos los casos, se reconoce como un proceso dinámico y multidimensional que requiere tanto estrategias técnicas como marcos culturales y políticos para poder llevarse a cabo.

En los primeros años del cine, desde su nacimiento en 1895 hasta la década de 1920, la noción de patrimonio fílmico era prácticamente inexistente., el cine era considerado principalmente como una forma de entretenimiento efímero, sin un valor duradero que justificara su preservación sistemática (Houston, 1994).

Esta percepción estaba arraigada en la novedad del medio y en su inicial asociación con formas de entretenimiento popular como el vodevil<sup>1</sup> y las ferias. La naturaleza física del celuloide como plataforma de impresión, propenso a la degradación y altamente inflamable, contribuyó a la percepción del cine como un

---

<sup>1</sup> <https://dle.rae.es/vodevil> Comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades

medio transitorio, destinado al consumo inmediato más que a la preservación a largo plazo.

Pioneros como Bolesław Matuszewski (1898) comenzaron a sentar las bases para el reconocimiento del cine como un documento histórico valioso, en su obra *Una nueva fuente de la historia*, argumentó por primera vez sobre el valor histórico del cine y la necesidad de su preservación sistemática. Esta visión adelantada a su tiempo estableció un precedente crucial para futuros debates sobre la importancia cultural y de investigación del cine. (Bolesław Matuszewski, 1898).

El período de entreguerras vio el surgimiento de las primeras cinematecas y, con ellas, los primeros esfuerzos sistemáticos de preservación y estudio del patrimonio fílmico. En Francia y los Estados Unidos de Norteamérica, figuras como Henri Langlois e Iris Barry fueron instrumentales en este proceso. Langlois, cofundador de la Cinémathèque Française en 1936, desarrolló métodos únicos de preservación y catalogación que influirían en las prácticas archivísticas de todo el mundo.

Barry, por su parte, estableció la Film Library del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1935, legitimando el estudio del cine en el contexto de las instituciones culturales establecidas. Estos esfuerzos pioneros no solo salvaron numerosas películas de la destrucción, sino que también establecieron el cine como un objeto de estudio académico y preservación cultural.

El avance de la preservación fílmica ha estado acompañado, en algunos contextos, por transformaciones en las políticas culturales de los Estados; sin embargo, este vínculo no siempre ha sido lineal ni sostenido. Aunque en el discurso oficial se reconoce que la preservación, tanto de obras cinematográficas como de bienes culturales tangibles e intangibles, es fundamental para conservar la memoria histórica y fortalecer la identidad cultural, en la práctica estas acciones suelen ocupar un lugar secundario dentro de las agendas gubernamentales.

A pesar de su potencial para contribuir a la cohesión social, la preservación cultural rara vez se traduce en políticas públicas robustas o en inversiones suficientes, lo que deja su implementación en una zona de constante tensión entre la voluntad simbólica y los recursos reales.

La preservación y conservación es transversal porque actúan en diferentes niveles e instituciones, desde el desarrollo educativo al económico. La conservación de los bienes culturales, incluida la cinematografía, permite a las generaciones futuras conectarse con su pasado, al tiempo que contribuye al desarrollo humano integral.

La preservación como una acción transversal a la cultura de un país no solo se refiere a la conservación física de los bienes, sino que también incluye una serie de estrategias globales y dinámicas que responden, a los cambios tecnológicos, como la digitalización, y a las nuevas demandas sociales y al uso que se le dé al material preservado.

Esta transversalidad garantiza que la cultura siga siendo relevante y accesible, y que las políticas públicas integren la preservación como un componente fundamental del desarrollo cultural, social y económico de los países.

En el contexto de la globalización, la preservación también ha adquirido una dimensión internacional, UNESCO ha subrayado la importancia de la preservación dentro de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005), promoviendo la idea de que proteger el patrimonio cultural y fílmico contribuye no solo a la diversidad, sino al desarrollo sostenible de las naciones.

La preservación se convierte en una acción de cooperación internacional por que permite a los países compartir recursos, conocimientos y tecnologías, fortaleciendo las capacidades locales y globales para la conservación cultural.

La colaboración internacional, sumada a los esfuerzos nacionales, es clave para continuar con las labores de preservación a largo plazo y para proteger el patrimonio cultural en todas sus formas.

Es importante señalar que, aunque hoy se reconoce a la preservación como un campo especializado con técnicas bien definidas y protocolos estandarizados, estas prácticas responden en gran medida a contextos con recursos técnicos, económicos e institucionales que fueron diseñados para países del norte global que distan mucho de la realidad que prevalece en América Latina y particularmente en México.

En muchos países de la región, las condiciones estructurales no permiten aplicar de manera sistemática esos estándares internacionales, lo que genera brechas significativas en la capacidad de preservación.

Así, a pesar de los avances conceptuales y técnicos, la realidad cotidiana de la preservación está atravesada por la precariedad, la desigualdad de acceso y la persistencia de esfuerzos individuales frente a la falta de políticas públicas sostenidas.

Desde distintas perspectivas, las y los especialistas entrevistados para esta investigación coinciden en que los primeros esfuerzos por conservar el cine no surgieron de manera sistemática, sino como respuestas aisladas ante la necesidad de resguardar un material cuya fragilidad se hizo evidente con el tiempo.

De acuerdo con Iván Trujillo (2025), la preservación fílmica surgió cuando se comprendió que el cine era parte de la memoria colectiva. “Las instituciones que empiezan a hacerlo están ligadas obviamente a instituciones estatales o a instituciones sin fines de lucro”. (Iván Trujillo, comunicación personal, 11 de febrero de 2025)

Sin embargo, Guadalupe Ferrer (2025) destaca que este reconocimiento fue tardío. “Antes no había conciencia de esto. Se hizo evidente cuando se vio que las

películas podían ser mercancías valiosas”, la preservación comenzó a tomar relevancia cuando se comprendió su posible rentabilidad económica y su papel en la memoria cultural. (Guadalupe Ferrer, comunicación personal, 13 de febrero de 2025)

Gabriel Rodríguez (2025) enfatiza que la preservación no comenzó en las instituciones, sino en los cineclubes y los coleccionistas. “Antes de que existieran los archivos fílmicos, existieron los cineclubes. Los archivos fílmicos son el sueño que se concibió en estas tertulias de aficionados”. La cinefilia impulsó la protección de materiales cinematográficos cuando los mismos espectadores y cineastas empezaron a resguardar filmes para su posterior difusión. (Gabriel Rodríguez, comunicación personal, 6 de febrero de 2025)

Por otro lado, Carlos Mendoza (2025) introduce un aspecto político en la discusión al afirmar que la preservación fue, en sus inicios, una forma de resistencia documental. “Los documentales no solo deben archivar, sino estar disponibles para que las generaciones futuras puedan reinterpretar los acontecimientos”. (Carlos Mendoza Aupetit, comunicación personal, 5 de febrero de 2025)

Esta visión también es compartida por Edgar Torres (2025), quien considera que el inicio de la preservación estuvo motivado por la necesidad de mantener vivos ciertos archivos históricos. “Si no se dan a conocer, los materiales simplemente se quedan ahí guardados, lo cual podría no ser tan útil”. (Edgar Torres, comunicación personal, 7 de febrero de 2025)

Desde una perspectiva académica, Perla Olivia Rodríguez (2025) sostiene que el inicio de la preservación no fue solo un acto de resguardo, sino una toma de conciencia sobre el papel del cine en la construcción de la identidad cultural. “La preservación es mucho más que un conjunto de procesos documentales. Es en realidad una cultura”. (Perla Olivia Rodríguez, comunicación personal, 17 de febrero de 2025)

Sergio Vela (2025) refuerza la idea de que la preservación no solo es una técnica, sino un ejercicio de interpretación y revalorización de la memoria audiovisual. “Preservar la memoria significa la posibilidad de reinterpretar el pasado y al mismo tiempo construir una identidad propia”. (Sergio Vela, comunicación personal, 18 de febrero de 2025)

Las voces de los especialistas revelan que la preservación fílmica no tiene un origen único ni lineal, sino que es el resultado de múltiples convergencias de distintas fuerzas: la preocupación de cineastas por preservar sus obras, la acción de los cineclubes, la institucionalización en archivos y la resiliencia de los documentalistas frente al olvido.

Estos especialistas insisten en que la preservación no puede entenderse únicamente como un esfuerzo técnico de conservación, sino que debe ir acompañada del acceso y la socialización del patrimonio, desde la horizontalidad. Sin este componente, la preservación pierde gran parte de su sentido, ya que el valor cultural y social del archivo fílmico solo se activa plenamente cuando puede ser consultado, compartido y reinterpretado.

## **1.6 Preservar a través de la gobernanza**

De acuerdo con diversos especialistas, la gobernanza surgió en el siglo XX como un enfoque clave en la administración pública, diseñado para abordar problemas complejos o "wicked problems", como aquellos relacionados con el medio ambiente, la seguridad y el género. Estos problemas se caracterizan por su magnitud y complejidad, lo que requiere la colaboración intersectorial y la aplicación de visiones normativas para su gestión (Porrás, 2019).

No obstante, el concepto de gobernanza tiene diversas interpretaciones y significados, dependiendo del contexto o el lugar donde se aplique. La idea de gobernanza ha ganado impulso debido a varios factores, como el aumento en la complejidad social, las crisis políticas y la insuficiencia del gobierno para abordar

diversas agendas. Además, la proliferación de redes entre actores ha sido crucial para su desarrollo (Porras, 2019).

El término "governance" tiene sus raíces en las palabras "gouvernance" (francés), "governance" (inglés) y "gobernancia" (español), todas relacionadas con la idea de gobierno. Sin embargo, en su uso actual, el término se refiere a un enfoque menos autoritario, pero más efectivo basado en la coordinación, el poder blando y la acción pública orientada al bien común. Este enfoque, según Vicher (2014), surge de la colaboración horizontal entre actores y busca el interés general a través de la acción pública cooperativa. (Vicher, 2014).

Porras (2019) señala que el concepto de gobernanza ha permeado campos como la ciencia política, la administración pública y la economía. Su uso es común en think tanks, organismos internacionales y tomadores de decisiones, especialmente en Europa y Norteamérica. (Porras, 2019).

Rhodes (2011) describe un ideal de gobernanza a través del modelo de la triple hélice, donde gobierno, sociedad y mercados interactúan de manera interdependiente, manteniendo autonomía y cooperación simultáneamente. Aunque este modelo tiene un potencial teórico, existe debate sobre sus limitaciones y la variabilidad entre actores en cuanto a su aplicación. (Rhodes, 2011).

Hoffman (2019) plantea que la gobernanza debe ser entendida como una forma institucional que proporciona un espacio para que los formuladores de políticas interactúen de manera independiente. Esto permite desarrollar una perspectiva común basada en experiencias y desafíos compartidos, consolidando un proceso de acción colectiva. (Porras, 2019)

Porras (2019), identifica dos enfoques principales. El primero argumenta que la complejidad creciente de la sociedad y sus problemas ha hecho obsoletos los modelos jerárquicos tradicionales, sugiriendo que la gobernanza busca reformular las categorías teóricas para aumentar la eficacia estatal y la cooperación con actores no gubernamentales. (Porras, 2019)

El segundo, propone que la gobernanza es un esfuerzo por transformar la realidad social a través de la colaboración público-privada, lo que haría más factible el logro de objetivos comunes. Ambos enfoques, aunque distintos, coinciden en que la gobernanza enfatiza la interdependencia entre instituciones y actores, así como el uso de redes para gestionar problemas complejos en un contexto de creciente globalización y crisis de los modelos tradicionales de gestión política.

### **1.6.1 La Gobernanza en la preservación del patrimonio filmico**

A medida que la cultura adquiere mayor relevancia en el ámbito internacional, los gobiernos se ven impulsados a colaborar con otros países a través de redes de cooperación y tratados internacionales. Estas colaboraciones permiten que los Estados, participen en programas de preservación cultural y acceda a fondos y recursos internacionales. A nivel local, las políticas públicas facilitan la gobernanza, que promueve la articulación entre diferentes niveles de gobierno y actores culturales.

La gobernanza se convierte en un factor clave en la formulación de políticas públicas y en la administración de problemas “retorcidos”. En el ámbito de la preservación del patrimonio filmico, los desafíos pueden considerarse problemas complejos debido a la diversidad de actores involucrados, la incertidumbre sobre las mejores prácticas y la fragmentación de responsabilidades entre instituciones.

Siguiendo el marco analítico de Alford y Head (2017), y complementándolo con la visión transdisciplinaria de Rigolot (2020), podemos categorizar la preservación del patrimonio filmico como un problema complejo que requiere enfoques colaborativos, flexibles y holísticos.

El concepto de problemas retorcidos se refiere a aquellos que presentan una alta complejidad, incertidumbre y múltiples actores interesados con valores en conflicto (Alford & Head, 2017, p. 398). La preservación del patrimonio filmico enfrenta dificultades similares debido a la interacción de diversas instituciones (archivos nacionales, productoras de cine, organismos gubernamentales, OSC,

actores independientes y el sector privado), cada una con diferentes prioridades y capacidades técnicas.

Desde la perspectiva transdisciplinaria, Rigolot (2020) señala que “abordar problemas complejos exige la integración de múltiples formas de conocimiento, incluyendo aquellas provenientes de actores no académicos.” (Rigolot, 2020, p.1)

Al integrar ambos enfoques, se evidencia que la gobernanza en la preservación del patrimonio fílmico no solo debe reconocer la complejidad del problema, sino también fomentar una mentalidad transdisciplinaria que permita a los actores involucrados colaborar eficazmente y construir sentido colectivo.

“La transdisciplinaria como forma de ser, permite desarrollar una apertura mental y disposición crítica necesarias para enfrentar desafíos complejos” (Rigolot, 2020, p.4).

Este marco transdisciplinar propone que la solución a los problemas complejos es una combinación flexible y adaptativa basada en el reconocimiento de múltiples actores. Alford y Head (2017, p. 402). por lo que es posible hablar de mutualizar metodologías y teorías han llevado al surgimiento de una disciplina de integración e implementación” (Rigolot, 2020, p. 3).

Por ejemplo, la colaboración entre archivos, instituciones gubernamentales y la sociedad civil puede enriquecerse mediante prácticas transdisciplinarias que consideren tanto las dimensiones técnicas como las simbólicas del patrimonio fílmico. Esta colaboración no solo debe centrarse en las soluciones prácticas, también en construir significados compartidos, como sugiere Rigolot, [...]“compartidos [...]a partir de la experiencia personal” [...] (Rigolot, 2020, p. 4).

Aplicando ambos marcos analíticos, podemos observar que en contextos donde existe una infraestructura sólida, la gobernanza del patrimonio fílmico puede beneficiarse de enfoques colaborativos estructurados basados en los estándares internacionales.

En regiones donde hay fragmentación institucional y falta de recursos, la transdisciplina se puede convertir en un recurso clave para construir puentes entre actores diversos y generar soluciones innovadoras en contextos de escasos recursos.

Como destaca Alford y Head “ninguna estrategia es suficiente por sí sola; abogamos por un enfoque basado en la contingencia” (Alford y Head, 2017, p. 405), lo cual se alinea con la necesidad de fomentar una actitud transdisciplinaria que permita adaptarse a cada situación.

La preservación del patrimonio fílmico representa un desafío de gobernanza que, requiere enfoques adaptativos y colaborativos. La transdisciplinaria, tanto como disciplina como forma de ser, permite enriquecer la respuesta a estos desafíos al integrar saberes diversos y fomentar una actitud reflexiva y comprometida entre los actores.

Avanzar en la gestión de estos problemas no implica resolverlos completamente, sino progresar hacia una mejor comprensión y manejo mediante estrategias contextualizadas y colectivas. Rigolot (2020, p. 6) y Alford & Head (2017)

### **1.6.2 La Gobernanza en redes una estrategia de horizontalidad**

Las redes interorganizacionales autoorganizadas son un enfoque clave en la teoría de la gobernanza de Rhodes (1997). Estas redes se caracterizan por la interdependencia entre las organizaciones, el intercambio de recursos, el establecimiento de reglas de juego y una autonomía significativa del Estado.

En lugar de un gobierno centralizado que controla todo, las redes actúan de manera horizontal, donde las organizaciones se autoorganizan y cooperan para alcanzar objetivos comunes, compartiendo poder y recursos. El gobierno tiene una función de "timonear" o guiar las redes, pero su capacidad de control es limitada debido a la autonomía de las instituciones involucradas.

La gobernanza en redes implica que los actores públicos y privados colaboran de manera interdependiente, compartiendo recursos y estableciendo normas comunes, lo que requiere un tipo de gestión más flexible por parte del Estado.

Rhodes argumenta que este modelo redefine el significado del gobierno, ya que se basa en una colaboración descentralizada que fragmenta el poder estatal y permite que las instituciones no gubernamentales participen activamente en la formulación de políticas públicas.

Sin embargo, uno de los desafíos principales de este modelo es la rendición de cuentas. La autonomía de las redes puede generar dinámicas no muy claras, dificultando la transparencia y la responsabilidad.

Con los aportes de Bevir y Rhodes (2003), se amplía el análisis al sugerir que la gobernanza en redes representa un cambio hacia un sistema en el que los actores gubernamentales ya no ejercen un control centralizado, sino que funcionan en un entorno de colaboración horizontal. Esta perspectiva refleja un modelo de "gobernanza diferenciada", en el cual el Estado interactúa con múltiples actores sin la necesidad de jerarquías rígidas (Bevir & Rhodes, 2003, p. 41).

Pierre y Peters (2000) complementan esta visión al señalar que la gobernanza en redes facilita la colaboración entre actores públicos y privados, debido a la "interdependencia de recursos". Esta interdependencia significa que las organizaciones dependen unas de otras para alcanzar metas comunes, lo cual diluye el control estatal directo y permite la creación de redes de "gobernanza de tipo colectivo", en donde los actores colaboran sin una jerarquía rígida (Pierre & Peters, 2000, p. 74).

Klijn y Koppenjan (2016), por su parte, destacan que para que estas redes funcionen de manera eficiente, es crucial la "gestión de procesos". Este enfoque implica una coordinación activa entre los actores, mediación de conflictos y construcción de confianza, factores necesarios para el éxito de los objetivos comunes en la gobernanza en redes. La gestión de procesos requiere una actitud

flexible de los participantes y permite superar el reto de transparencia y rendición de cuentas, aspectos críticos en el funcionamiento de redes interorganizacionales (Klijn & Koppenjan, 2016, p. 92).

De esta manera, la gobernanza en redes estructura la inclusión de múltiples actores en la toma de decisiones y la implementación de políticas. Esto se logra mediante la interdependencia de recursos, la creación de normas compartidas y una horizontalidad de colaboración.

En el contexto de la preservación del patrimonio cultural, los estándares, buenas prácticas y políticas comunes emergen de diálogos y consensos que se logran en redes internacionales.

Ejemplos de esto han sido el programa de Memoria del Mundo de la UNESCO, y los congresos anuales de la FIAF que han establecido criterios de preservación documental aplicables en diversas regiones, promoviendo la conservación y accesibilidad de archivos históricos, entre otras acciones.

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) han logrado a través de estas redes de gobernanza interorganizacionales una cohesión normativa entorno a la preservación de archivos audiovisuales, apoyando a diversas cinetecas y filmotecas en América Latina mediante protocolos estandarizados (UNESCO, 1992; Rhodes, 1997; Pierre & Peters, 2000; Klijn & Koppenjan, 2016).

### **1.6.3 La Gobernanza cultural para la preservación del patrimonio fílmico**

La gobernanza cultural se ha consolidado como un enfoque integrador en el que convergen actores estatales, organizaciones internacionales, el sector privado y la sociedad civil, para abordar los desafíos de la preservación y difusión del patrimonio cultural.

Este concepto representa un giro en la gestión de la cultura, desplazándose de un modelo puramente estatal hacia una estructura más horizontal y cooperativa,

lo cual es esencial en el contexto de los retos globales y la protección de los bienes culturales (Borjas & Haro Pérez, 2021).

En palabras algunos autores, la gobernanza cultural “se basa en la participación de diversos actores que, en conjunto, promueven y establecen las directrices de la política cultural” (Borjas & Haro Pérez, 2021, p. 24). Así, el Estado actúa como un facilitador y articulador de esfuerzos más que como un regulador absoluto, permitiendo la intervención de otras instituciones y voces para asegurar la protección del patrimonio cultural.

En el ámbito internacional, la UNESCO ha jugado un papel crucial en la formulación de marcos de gobernanza cultural para la preservación del patrimonio. La Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 establece que la diversidad cultural es un elemento fundamental para el desarrollo sostenible y la cohesión social, y destaca la necesidad de que los Estados faciliten una participación activa de todos los sectores involucrados en la cultura (UNESCO, 2005).

Este enfoque ha impulsado la creación de políticas que priorizan la inclusión de actores de la sociedad civil y del sector privado en la formulación de prácticas de preservación, lo que ha sido esencial para la consolidación de redes interorganizacionales autoorganizadas, como la FIAF.

Como se vio anteriormente de acuerdo con Rhodes (1997), las redes interorganizacionales autoorganizadas facilitan la colaboración entre múltiples actores, creando un “entorno de interdependencia que permite el intercambio de recursos y el establecimiento de reglas compartidas” (p. 15).

En el caso de la FIAF, esta estructura de red ha permitido a instituciones de cine y archivos fílmicos de diversos países desarrollar estándares comunes para la preservación de películas y la transferencia de tecnologías.

Este enfoque multinivel en la gobernanza cultural ha ayudado a establecer buenas prácticas y a asegurar que las políticas de preservación se ajusten a los

marcos internacionales, incluso en países donde la estructura de gobierno no prioriza de manera significativa la cultura (Borjas & Haro Pérez, 2021).

El modelo de gobernanza en redes para la preservación del patrimonio fílmico permite articular las iniciativas de distintos actores bajo un objetivo común, independientemente de su origen geográfico o institucional. En algunos países, las políticas de preservación han surgido a través de mecanismos subnacionales y esfuerzos de la sociedad civil.

Un ejemplo de este tipo de articulación se observa en los esfuerzos de preservación en América Latina, donde diversas cinematecas y archivos han surgido como resultado de la colaboración entre actores locales e internacionales, promoviendo la implementación de estándares globales en preservación fílmica a través de redes internacionales como la FIAF y CLAIM (Borjas & Haro Pérez, 2021; UNESCO, 2005).

La inclusión de instituciones multinivel, como las mencionadas anteriormente, en la gobernanza de la preservación fílmica demuestra cómo los mecanismos de cooperación internacional pueden compensar la falta de políticas nacionales en el ámbito cultural. Este enfoque permite que actores no gubernamentales y regionales contribuyan de manera activa en la protección de un patrimonio cultural tan complejo como el audiovisual, preservando la memoria fílmica y facilitando su acceso y difusión.

La gobernanza cultural emerge entonces como un concepto en el ámbito de las políticas públicas para responder a los desafíos que enfrenta la administración de la cultura en un contexto global interconectado, donde el papel del Estado se redefine continuamente en interacción con la sociedad civil y el mercado.

Esta idea de gobernanza cultural se posiciona en un cambio de paradigma en el cual el gobierno, anteriormente con un rol hegemónico, comienza a experimentar una “crisis de soberanía nacional” que limita su control y estabilidad ante las nuevas configuraciones internacionales y las crecientes demandas sociales (Borjas et al., 2022, p. 25).

En este marco, la gobernanza cultural aborda preguntas esenciales sobre cómo se planifican y ejecutan las políticas culturales en un entorno caracterizado por la interdependencia de múltiples actores, y sobre cómo las instituciones culturales responden a estos nuevos modelos de cooperación intersectorial (Ramírez de la Cruz, 2018).

De acuerdo con Ramírez Cruz (2018), este enfoque se divide en dos perspectivas predominantes. La primera se centra en analizar cómo se formulan e implementan las políticas culturales, considerando la colaboración entre actores diversos, tales como el gobierno, la sociedad civil y el sector privado.

Estos actores desempeñan roles complementarios que fortalecen la administración y difusión cultural, promoviendo un "gobierno en red" que fomenta el intercambio de conocimientos y recursos de manera horizontal (Rhodes, 1997, p. 15).

La segunda perspectiva, se enfoca en las organizaciones culturales, estudiando su funcionamiento interno con el propósito de optimizar su operatividad y mejorar la efectividad en el logro de sus objetivos (Borjas et al., 2022).

En esta tesis, se adopta el primer enfoque de gobernanza cultural, que permite analizar cómo los esfuerzos de preservación del patrimonio fílmico se articulan a través de redes interinstitucionales.

Este enfoque examina cómo actores gubernamentales y no gubernamentales crean alianzas y estructuras de cooperación que facilitan la protección y difusión del cine como patrimonio cultural, reconociendo, además, su valor como herramienta de diplomacia cultural y como un elemento clave en el fortalecimiento de la identidad cultural y el poder blando en el escenario global (Rodríguez Barba, 2022).

#### **1.6.4 Algunos retos a la gobernanza del patrimonio fílmico**

La gobernanza aplicada a la preservación del patrimonio fílmico se puede interpretar como un modelo de gestión que articula las capacidades, recursos y

objetivos de múltiples actores institucionales, tanto públicos como privados. Este enfoque se alinea con el marco propuesto por Vlassis (2022), quien argumenta que

“[...] la cooperación entre organizaciones internacionales no surge espontáneamente de los mandatos de estas organizaciones ni de decisiones dependientes del camino recorrido, sino que es un acto político, moldeado por conflictos y visiones políticas en competencia que buscan promover sus propios valores y objetivos” (Vlassis, 2022, p. 3).

En este contexto, la gobernanza en redes permite integrar visiones diversas en un esquema colaborativo para la protección y promoción del patrimonio cultural.

De acuerdo con Vlassis (2022), la sostenibilidad de las iniciativas de cooperación interinstitucional enfrenta desafíos significativos. Tres factores clave emergen en este proceso: el papel de los gobiernos nacionales y los grupos de profesionales culturales, las tensiones burocráticas, la escasez de recursos, y la necesidad de consolidar la autoridad de las organizaciones internacionales en un entorno altamente competitivo.

Estas dinámicas reflejan los retos a los que se enfrentan las redes de gobernanza en la preservación del patrimonio fílmico, donde la participación de actores globales como la UNESCO, regionales como la CLAIM, y nacionales como las cinetecas y archivos institucionales o privados, requiere una constante negociación de agendas.

En particular, el liderazgo de las organizaciones internacionales puede ser determinante para coordinar políticas culturales. Sin embargo, como advierte Vlassis (2022), este liderazgo no está exento de tensiones, ya que las organizaciones necesitan justificar sus prácticas en campos políticos específicos, lo que puede generar superposiciones normativas e incluso cuestionar su legitimidad a largo plazo.

Por otro lado, la temporalidad limitada de muchas iniciativas de cooperación interinstitucional subraya la importancia de establecer marcos normativos y mecanismos de gobernanza que trasciendan las coyunturas políticas. Como señala Vlassis (2022), estas dinámicas de tiempo limitado pueden limitar la capacidad de las organizaciones internacionales para mantener una presencia significativa y consistente en sectores específicos.

En el ámbito de la preservación del patrimonio fílmico, esto pone de manifiesto la necesidad de desarrollar políticas públicas robustas y sostenibles que se complementen con la cooperación internacional. En este sentido, la gobernanza en la preservación del patrimonio fílmico debe ser entendida como un esfuerzo colectivo que articula capacidades técnicas, normativas y financieras en múltiples niveles.

Aunque la UNESCO y otras organizaciones desempeñan un papel esencial como coordinadoras y promotoras de estándares internacionales, la implementación efectiva de estas iniciativas requiere de un compromiso político y operativo por parte de los Estados y de las instituciones locales que gestionan el patrimonio cultural.

En el ámbito de la preservación fílmica, organismos internacionales como la UNESCO y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) juegan un papel clave en la creación de marcos y políticas que facilitan la cooperación entre entidades gubernamentales, organizaciones de la sociedad civil, y actores subnacionales.

La FIAF, como red internacional, organiza y promueve el diálogo interinstitucional entre archivos fílmicos del mundo, lo que permite el establecimiento de consensos sobre estándares de preservación, conservación, restauración y difusión del cine. Su estructura permite que las cinematecas y filмотecas de diferentes países participen activamente, contribuyendo a la formulación de prácticas que aseguren la sostenibilidad de sus archivos cinematográficos.

En América Latina, el proceso de creación de cinematecas ha estado marcado por diversas trayectorias, influenciadas por las condiciones políticas, sociales y culturales de cada país. Este fenómeno no solo refleja la importancia del patrimonio fílmico como herramienta de preservación cultural, sino también la complejidad de su gestión y valorización en contextos históricos específicos de las instituciones que preservan. A continuación, se presenta un análisis de este proceso, basado en la investigación de Nila Guiss (Guiss, 2019).

El surgimiento de las cinematecas en América Latina se remonta a mediados del siglo XX, con iniciativas que buscaban rescatar y preservar el cine nacional. En 1949, se fundó la Cinemateca Argentina, una de las primeras instituciones dedicadas a la recuperación de copias olvidadas y la creación de un archivo de notas periodísticas.

Sin embargo, no fue hasta 1967 que esta institución adquirió su forma jurídica definitiva (Guiss, 2019). En Brasil, la Cinemateca Brasileña tuvo sus orígenes en el Cine Club de la Universidad de São Paulo, aunque su consolidación como entidad gubernamental ocurrió en 1984, cuando se incorporó a la Fundación Pro Memoria del Ministerio de Cultura (Guiss, 2019).

Entre las décadas de 1950 y 1960, el movimiento de cineclubes se extendió por América Latina, impulsando la creación de archivos fílmicos en ciudades como Lima, Santiago, México, Guatemala, Bogotá, La Asunción y La Habana. Estas iniciativas, en su mayoría vinculadas a organizaciones culturales y educativas, sentaron las bases para la preservación del cine en la región (Guiss, 2019).

En este contexto, surgieron instituciones como la Cinemateca Uruguay (1952), que junto con la Cinemateca Argentina, la Cinemateca Brasileña y el Cine Arte Sodre de Montevideo, formaron parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y promovieron la creación de otras cinematecas en la región (Guiss, 2019).

En Cuba, la Cinemateca Cubana fue fundada en 1960 bajo el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Desde entonces, ha mantenido un programa ininterrumpido de exhibición de filmes, lo que la convierte en una de las instituciones más activas en la preservación y difusión del cine en América Latina (Guiss, 2019).

Durante la década de 1970, surgieron nuevas cinematecas en la región, como la Cinemateca Boliviana (1976) y la Cineteca Nacional de Nicaragua (1979). Estas instituciones, en su mayoría creadas como fundaciones culturales sin fines de lucro, reflejaron un esfuerzo por profesionalizar la preservación del patrimonio fílmico (Guiss, 2019). En los años 80, se sumaron a esta tendencia la Cinemateca Ecuatoriana (1981), el Archivo Nacional de la Imagen de Uruguay (1985) y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (1986), entre otras (Guiss, 2019).

La creación de cinematecas, filmotecas y cinetecas en América Latina ha sido un proceso dinámico y diverso, influenciado por factores políticos, sociales y culturales. Desde sus orígenes en el cineclubismo hasta su consolidación como instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio fílmico, estas entidades han desempeñado un papel crucial en la valorización del cine como herramienta de identidad y memoria colectiva, para Gabriel Rodríguez Álvarez (2016), el cineclubismo es:

[...] un movimiento en todo el mundo que busca el mejoramiento del cine nacional, la expansión de la cultura y la diversidad internacional, a través de la proyección de los clásicos y los nuevos cines. Se basa en la solidaridad internacional y el intercambio, ya que en muchas ciudades en diversos países se han creado asociaciones y redes de trabajo que ha aportado mucho a sus comunidades. La programación regular permite una oferta cultural que enriquece la vida cotidiana y fomenta los lazos internacionales entre los pueblos. Periódicamente, a través de la participación en festivales con jurados internacionales se promueve el diálogo de culturas que fortalece lazos y abre horizontes. (Rodríguez Álvarez, 2016, p. 24).

La preservación del patrimonio fílmico no se limita a un esfuerzo aislado, sino que es una práctica que depende de la interconexión de instituciones, tanto públicas como privadas, y de la participación en redes internacionales que promueven la cooperación constante.

### **1.6.5 Gobernanza para la transformación institucional**

Uno de los puntos de partida para analizar la gobernanza en el patrimonio fílmico es el reconocimiento de que existe un problema sustantivo. Se trata de un problema complejo, en el sentido planteado por Alford y Head (2017), quienes describen los *wicked problems* como aquellos desafíos públicos caracterizados por su alta incertidumbre, múltiples actores involucrados con valores e intereses en conflicto, y soluciones que no pueden imponerse desde un único centro de decisión.

Su complejidad no significa que carezcan de solución, sino que requieren procesos prolongados, colaborativos y adaptativos. Los *wicked problems* requieren negociación, flexibilidad, y la disposición de todos los actores a redefinir continuamente tanto el problema como sus posibles respuestas.

En este contexto, la preservación del patrimonio fílmico es un caso ejemplar: implica a instituciones públicas, privadas y de la sociedad civil, actores con distintas capacidades, necesidades, disputas en torno a qué preservar y por qué, y una multiplicidad de niveles de intervención (local, nacional, regional, internacional).

No hay una sola respuesta correcta, ni puede haber una política unificada que no tome en cuenta esta diversidad. Como señalan Alford y Head (2017) este tipo de problemas requiere “formas colaborativas de gobernanza, estructuras relacionales, y una comprensión compartida construida en el tiempo”. (Alford y Head, 2017, p. 398)

Desde esta perspectiva, Rigolot (2020) introduce el concepto de transdisciplinariedad no solo como enfoque metodológico, sino como una condición, una forma de ser que permita a los actores mantener una apertura intelectual y

emocional, necesaria para enfrentarse a la complejidad. Para este autor, la transdisciplina implica integrar formas de conocimiento diversas, no sólo académicas y construir sentido colectivo a partir de experiencias personales y saberes. (Rigolot, 2020)

Aplicado al campo del patrimonio fílmico, esto exige involucrar no sólo a expertos archivistas o funcionarios, sino también a comunidades, colectivos, exhibidores, académicos y todos aquellos actores involucrados que permitan coordinar, negociar y avanzar a pesar del desacuerdo.

Aquí es en donde de acuerdo con Rhodes (1997) y Bevir & Rhodes (2003), las redes de gobernanza son horizontales entre organizaciones interdependientes, que se autoorganizan, cooperan y comparten recursos. A diferencia del modelo jerárquico tradicional, donde el Estado impone soluciones desde una estructura vertical, en las redes, el gobierno actúa como un facilitador o “timonel”, sin capacidad absoluta de control. La clave no está en imponer, sino en generar confianza, establecer reglas compartidas y permitir el aprendizaje mutuo. (Rhodes, 1997 y Bevir & Rhodes, 2003).

Edgar Ramírez de la Cruz (2021) enfatiza que estas redes deben operar bajo condiciones de pluralidad y autonomía relativa, pero con mecanismos que mantengan el conflicto dentro de niveles manejables. En la gobernanza del patrimonio fílmico, esto se traduce en esquemas donde los desacuerdos sobre qué conservar, cómo hacerlo y con qué recursos, no paralicen la acción, sino que se conviertan en parte del proceso de toma de decisiones. (Ramírez de la Cruz, 2021)

Esta idea es retomada también por Klijn y Koppenjan (2016), quienes sostienen que para que las redes funcionen de manera efectiva se requiere una gestión deliberada de procesos: coordinación activa, construcción de confianza y mediación de conflictos. No basta con reunir actores; es necesario diseñar espacios, tiempos e incentivos para que la colaboración se sostenga y genere resultados.

La gobernanza en red, entonces, no equivale a la ausencia de Estado, sino a una transformación del papel que éste juega: de ejecutor vertical a articulador horizontal de capacidades. La articulación de actores en redes transdisciplinarias que reconozcan la complejidad del problema, la diversidad de perspectivas y la necesidad de acuerdos graduales, permite avanzar en estrategias de preservación sostenibles, legítimas y adaptadas al contexto. (Klijn y Koppenjan,2016).

Cuadro 1 **Síntesis de enfoques teóricos aplicados a la gobernanza del patrimonio fílmico.** Elaboración con base en Alford y Head (2017), Rigolot (2020), Rhodes (1997), Bevir y Rhodes (2003), Pierre y Peters (2000), Klijn y Koppenjan (2016) y Ramírez de la Cruz (2018, 2021).

Autor/a	Concepto clave	Postulado principal	Aplicación al patrimonio fílmico
<b>Alford &amp; Head (2017)</b>	<i>Wicked problems</i> / gobernanza adaptativa	Los problemas complejos no tienen solución única; requieren colaboración sostenida y respuestas flexibles.	La preservación fílmica implica múltiples actores requiere la generación de un entendimiento compartido del problema. Reconocer que no hay una única solución y ésta va a ser resultado de la colaboración. Debe haber procedimientos, instituciones o reglas para lidiar con la cogeneración de la solución.
<b>Rigolot (2020)</b>	Transdisciplinariedad	Enfrentar la complejidad exige integrar saberes diversos y fomentar apertura y reflexión colectiva.	Junto con la incorporación de los actores credencializados uno tiene incorporar a los actores no credencializados. No se busca modificar la manera de pensar de las personas sino más bien construir una solución a los problemas.
<b>Rhodes (1997)</b>	Gobernanza en redes	Las redes son multiactor y multisector las cuales cuentan con cierto grado de autonomía respecto al Estado. Son redes interorganizacionales autoorganizadas.	Se trata de una composición de diversos sectores gubernamentales, academia, sociedad organizada, mercados (sector privado). Cinetecas, filmotecas, ONGs y organismos internacionales se articulan como nodos autónomos pero interdependientes.
<b>Bevir &amp; Rhodes (2003)</b>	Gobernanza diferenciada	El Estado ya no tiene el control centralizado; actúa como facilitador en redes complejas de acción colectiva.	El papel del Estado cambia: en lugar de controlar, facilita.

Autor/a	Concepto clave	Postulado principal	Aplicación al patrimonio fílmico
<b>Klijn &amp; Koppenjan (2016)</b>	Gestión de procesos en redes	La gobernanza eficaz requiere coordinar actores, construir confianza y manejar el conflicto de forma activa.	Es necesario diseñar espacios institucionales donde se medien intereses y se negocien prioridades.
<b>Ramírez de la Cruz (2021)</b>	Gobernanza multiactor	Las redes operan con pluralidad y autonomía, pero deben mantener los desacuerdos dentro de niveles manejables.	La preservación no busca consenso total, sino mecanismos legítimos para avanzar pese a la diferencia.

La revisión de los enfoques teóricos aquí presentada permite comprender la naturaleza compleja y multiactor de la preservación del patrimonio fílmico, sino que sienta las bases para una propuesta de gobernanza cultural adaptada a este campo. Si bien los marcos conceptuales de gobernanza en red, transdisciplinariedad y problemas complejos ofrecen herramientas analíticas sólidas, su incorporación en esta tesis no es únicamente con fines interpretativos.

Como se verá más adelante en el epílogo de este trabajo, estos marcos serán utilizados para delinear un modelo de acción colectiva, con fundamento de una propuesta de gobernanza multiactor, orientada a articular capacidades institucionales, recursos técnicos y acuerdos normativos en diferentes niveles de acción.

Esta propuesta reconoce que la preservación del patrimonio fílmico no puede depender exclusivamente de la voluntad estatal, ni de la acción aislada de instituciones especializadas, sino que requiere estructuras de colaboración sostenida capaces de gestionar el desacuerdo, integrar saberes diversos y generar legitimidad a lo largo del tiempo.

Desde esta perspectiva, la tesis avanza hacia la construcción de un modelo que aspira no sólo a describir el problema, sino a incidir en su transformación institucional mediante principios de cooperación, inclusión y sostenibilidad.

## 1.7 La conservación como técnica de preservación para el patrimonio fílmico

La conservación del patrimonio fílmico es un conjunto de técnicas orientadas a salvaguardar las películas y materiales audiovisuales de su degradación física y química, asegurando su preservación a largo plazo. Este proceso implica acciones preventivas y correctivas, como el almacenamiento en condiciones controladas, la restauración de los materiales dañados y la migración a formatos digitales.

En este contexto, la conservación es la base técnica que permite la permanencia del acervo cinematográfico para las generaciones futuras. Al abordar la conservación como una técnica de preservación, es fundamental tener en cuenta que el cine, al ser un medio físico, enfrenta desafíos únicos como la fragilidad del celuloide y la obsolescencia de los formatos analógicos.

A lo largo de la historia del cine, la conservación ha evolucionado significativamente gracias a los avances tecnológicos, pero también ha estado influenciada por decisiones políticas y la voluntad de los gobiernos e instituciones.

Hoy en día, la conservación no solo busca mantener el acceso a las obras fílmicas, sino también protegerlas como testimonio de la historia cultural de un país. Como señala Sergio Vela (comunicación personal, 19 de marzo de 2025), preservar los archivos permite asegurar su disponibilidad para futuras generaciones, facilitando su reinterpretación incluso en contextos adversos.

En ese sentido, la conservación se convierte en una herramienta clave dentro de las políticas públicas de preservación, que requieren una estrecha colaboración entre el Estado, las instituciones y las redes internacionales de archivos fílmicos.

Antonia Rojas (2025) resalta que la conservación física fue el primer paso en el proceso de preservación. “La conservación nos va a permitir tener nuestro patrimonio fílmico en las mejores condiciones posibles, con temperatura, humedad y protocolos adecuados”. Sin embargo, destaca que estos esfuerzos eran descoordinados y sin un estándar establecido hasta la creación de organismos como la FIAF y la UNESCO.

En la conceptualización sobre la conservación y preservación del patrimonio fílmico, Reyes Lara (2019), menciona lo siguiente:

La conservación es una etapa pasiva de nuestros archivos; la preservación genera movimiento. Conservar significa tener y almacenar en condiciones adecuadas los materiales, para que no se degraden o para que su degradación sea más lenta que la que sucedería si no estuvieran en esas condiciones. En cambio, la preservación abarca el concepto de clasificar estos materiales de manera correcta, para que la gente los use.

Es decir, que, si no hay acceso a los materiales, no se están preservando, aunque parezca contradictorio. Si no se guardan los materiales para que los interesados los puedan volver a ver o usar —ya sea copias o duplicados de seguridad—, con los que se pueda armar un discurso distinto de aquel que se plasmaba originalmente, no se están preservando (Reyes Lara, 2019, p. 72).

Desde la perspectiva de esta investigación, la conservación pasiva resulta insuficiente, pues no asegura por sí sola la circulación ni la apropiación de los materiales. La preservación debe concebirse como un proceso que promueva tanto el acceso como la reinterpretación constante de los archivos.

La preservación del patrimonio fílmico no es solo una tarea de proteger el pasado, sino de asegurar el futuro del cine y la cultura. Sin la preservación, no existirían festivales, plataformas con acervos ni oportunidades para acceder a ningún material audiovisual.

Todo lo producido desaparecería, imposibilitando investigaciones, nuevos proyectos e incluso el esparcimiento y disfrute. La preservación, por tanto, no debe ser concebida como un gasto o necesidad de unos cuantos, sino como la única forma que tenemos para acceder a determinado tiempo de información.

Aunque este estudio no profundiza en la clasificación, es esencial señalar que esta es un eje fundamental para cualquier proceso de preservación. Solo

mediante una correcta clasificación es posible conocer qué materiales existen y cómo se pueden gestionar.

No es casualidad que en la mayoría de las cinetecas, filmotecas y cinematecas haya departamentos específicos de preservación y otros dedicados exclusivamente a la catalogación y documentación, lo que asegura un manejo eficiente y adecuado de los archivos.

Para los especialistas entrevistados, la clasificación es un elemento esencial dentro de la preservación fílmica, ya que permite garantizar el acceso, la conservación y la restauración efectiva de los acervos.

Iván Trujillo (2025) menciona que “sin una correcta clasificación, cualquier esfuerzo de preservación carece de sentido, pues los materiales pueden quedar en el olvido”.

Guadalupe Ferrer (2025) enfatiza que la clasificación no solo debe contemplar aspectos técnicos y temáticos, sino que también debe reconocer el valor histórico y cultural del material fílmico. “Cada película tiene un contexto de producción y recepción que debe registrarse para que futuras generaciones comprendan su importancia”.

Perla Olivia Rodríguez (2025) agrega que la digitalización ha transformado los procesos de clasificación, permitiendo la creación de bases de datos accesibles y más dinámicas. Sin embargo, advierte que “la digitalización por sí sola no resuelve el problema; se requiere un criterio archivístico riguroso para que la información no se pierda en la inmensidad de los datos”.

### **1.8 La difusión del patrimonio fílmico como posicionamiento en el espacio diplomático internacional.**

La difusión cultural en el espacio internacional se configura como una herramienta estratégica en las relaciones internacionales, en tanto promueve el diálogo

intercultural y refuerza la imagen de los países a nivel internacional. En este sentido, la dimensión cultural de la cooperación internacional ha sido reconocida como un elemento clave para la construcción de vínculos políticos, económicos y sociales, al tiempo que facilita el posicionamiento de las naciones en el escenario mundial.

De acuerdo con Arroyo Belmonte (2018), la difusión cultural internacional “ha sido un medio efectivo para fortalecer los vínculos entre países y regiones, no solo en términos de intercambio cultural, sino también como un espacio donde se negocian intereses políticos y económicos” (Belmonte, p. 145). Estas estrategias, que han evolucionado a lo largo del tiempo, responden a procesos históricos en los que la cultura ha fungido como un mecanismo de *soft power*, facilitando la proyección internacional de los valores e identidades nacionales.

Arroyo Belmonte (2018) enfatiza que la diplomacia cultural ha permitido consolidar un “diálogo intercultural que fomenta la cooperación global, el entendimiento mutuo y la creación de redes estratégicas” (Arroyo, 2018 p. 150). Los festivales internacionales de cine, las exposiciones artísticas y los programas de cooperación multilateral, son ejemplos tangibles de cómo la cultura, en su dimensión global, se convierte en un recurso fundamental para el posicionamiento de las naciones en el ámbito internacional.

Asimismo, es importante destacar el rol de los organismos internacionales, como la UNESCO, al actuar como “plataformas integradoras que impulsan iniciativas culturales en un entorno internacional altamente competitivo” (Arroyo Belmonte, 2018, p. 152). Estos organismos permiten que el patrimonio cultural, incluido el fílmico, sea reconocido como un bien compartido y, por tanto, objeto de preservación y promoción a nivel global.

No obstante, Arroyo Belmonte (2018) advierte que estos esfuerzos enfrentan desafíos significativos, como la “escasez de recursos financieros, la competencia institucional y la falta de continuidad en las políticas culturales” (Arroyo, 2018, p. 154). La sostenibilidad de estas estrategias depende de la capacidad de los actores internacionales para consolidar una visión conjunta y superar las barreras

burocráticas que limitan la ejecución efectiva de los programas de difusión y preservación cultural.

La difusión cultural a nivel internacional no solo busca la promoción de la diversidad cultural como un fin en sí mismo, sino que también actúa como un catalizador para la cooperación global, la preservación del patrimonio cultural y el fortalecimiento de las relaciones diplomáticas. Al integrar dimensiones políticas, económicas y sociales, estas iniciativas permiten consolidar el papel de la cultura como un eje central en el escenario global

A través de mecanismos como la diplomacia cultural, las naciones logran proyectar su cultura de manera efectiva, estableciendo relaciones más fuertes con otras regiones del mundo. Especialmente, las producciones culturales, incluidas las cinematográficas, no solo transmiten valores y tradiciones, sino que también contribuyen al desarrollo humano, económico y social de las comunidades emisoras y receptoras.

En el caso específico del patrimonio fílmico, la promoción de las producciones cinematográficas trasciende el ámbito artístico, convirtiéndose en un instrumento político y cultural que fomenta el diálogo intercultural, la consolidación de la imagen de la nación en el exterior y, en muchos casos, el fortalecimiento de su influencia geopolítica.

México ha aprovechado su riqueza cultural como una herramienta clave para su proyección internacional. A través de eventos como las Exposiciones Universales en París (1889 y 1900), donde promovió su imagen de modernidad y diversidad cultural (Rodríguez Barba, 2022).

Desde la posrevolución, la participación de México en exposiciones culturales internacionales, como la Bienal de Venecia en 1950, mostró al país como un líder cultural, usando el arte y la cultura como instrumentos de diplomacia (Rodríguez Barba, 2022). Esta estrategia fue reforzada por intelectuales y artistas, como Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes fueron representantes clave de la imagen de México en el exterior.

A través de estas prácticas, el gobierno mexicano ha proyectado su cultura para ganar prestigio y posicionarse en el ámbito internacional. Fernando Gamboa, curador de múltiples exposiciones, fue fundamental en la organización de eventos como la Exposición de Arte Mexicano en la Bienal de Venecia (1950), un hito en la diplomacia cultural mexicana (Rodríguez Barba, 2022). Estos esfuerzos reflejan el uso estratégico del arte y la cultura para fortalecer la imagen del país.

### **1.8.1 Diplomacia cultural y diplomacia pública. Prácticas de cooperación y manejo internacional en materia de difusión del patrimonio fílmico**

El concepto de diplomacia cultural ha ganado popularidad en los últimos años, convirtiéndose en objeto de numerosos estudios y encuentros académicos, debido a su papel relevante en la articulación de la política exterior de los Estados.

Originada en las iniciativas de embajadas culturales durante la segunda mitad del siglo XX, la diplomacia cultural como ya se mencionó anteriormente se relaciona estrechamente con los conceptos de *soft power* y diplomacia pública. De acuerdo con Milton Cummings, la diplomacia cultural puede definirse como “un intercambio de ideas, información, valores, sistemas, tradiciones y creencias que se utilizan con el fin de fomentar el entendimiento mutuo entre los pueblos” (Cummings, 2003, p. 3).

“[...] en todos los países esta política está ligada a la calidad de las personas que la establecen. Para que una política cultural exterior sea eficaz debe expresar las evoluciones del país, su creación y su diplomacia. Su claridad depende del profesionalismo de las diferentes partes involucradas en ella, en primer lugar, los responsables de la administración central como los diplomáticos y embajadores, todos aquellos que, funcionarios o no, deben prestar atención tanto al país en el que viven como al que representan, por tanto, el talento y su sentido humano son los que aseguran el éxito de la diplomacia cultural. (Cummings, 2003, p. 3)

Para la UNESCO (2007), la diplomacia cultural se refiere al “intercambio de ideas, información, arte y otros aspectos de la cultura entre naciones y sus pueblos con el fin de fomentar el entendimiento mutuo” (UNESCO, 2007, p. 32).

Por otro lado, la Revista Mexicana de Política Exterior describe la diplomacia cultural como:

La representación de la identidad nacional-cultural a públicos en el exterior para facilitar un entendimiento de la sociedad y la nación en su conjunto", a través de exposiciones culturales, intercambios educativos y la difusión de la historia, tradiciones y valores de la nación (Revista Mexicana de Política Exterior, p. 9).

A diferencia de otras formas de diplomacia, la diplomacia cultural se centra en el uso de expresiones artísticas, culturales y patrimoniales para generar vínculos de cooperación y entendimiento.

En palabras de Durieux (2008), “la capacidad de movilizar la diplomacia cultural es un recurso muy valioso en las relaciones internacionales, y no se ha de dejar solamente en manos de nuestros diplomáticos: todos debemos y tenemos el deber de desarrollar todo su potencial” (Durieux, 2008, p. 44).

Este llamado a la acción refleja la importancia de integrar tanto al sector público como al privado, quienes en los últimos años han reconocido el valor de la diplomacia cultural para superar las diferencias culturales, estrechar los lazos internacionales y trabajar hacia la paz.

El *soft power*, concepto acuñado por el politólogo Joseph Nye, profesor de la Universidad de Harvard, también subraya la relevancia de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales.

Nye define este poder blando como “la habilidad de obtener lo que se quiere a través de la cooptación y la atracción” en lugar de la coerción (Nye, 1990, p. 29). Bajo este enfoque, la diplomacia cultural se entiende como una estrategia en la que el arte, la cultura y el patrimonio juegan un rol decisivo para presentar un país al

mundo de manera positiva, logrando que “la gente ame a un país en lugar de temerlo” (Durieux, 2008, p. 48).

Si bien la diplomacia cultural facilita la proyección positiva de un país, también enfrenta críticas que señalan su limitada autonomía fuera del control estatal, sobre todo en el contexto de las embajadas, donde el poder sigue centralizado en las acciones gubernamentales.

Además, esta estrategia tiene importantes implicaciones económicas, como la promoción de productos y creaciones culturales en grandes mercados internacionales y el apoyo a la industria turística, donde la cultura se convierte en un valor de atracción clave (Durieux, 2008).

En cuanto a la diplomacia pública, se entiende como “el proceso por el cual los actores internacionales intentan gestionar el entorno internacional a través de la participación directa en la opinión pública extranjera”, como lo describe Nicholas J. Cull (2009, p. 19).

La diplomacia pública ha adquirido una relevancia creciente en el escenario internacional contemporáneo, en donde las percepciones y narrativas moldean las relaciones entre los Estados y los ciudadanos de distintos países. La definición que realiza Cull (2009) amplía los límites tradicionales de la diplomacia al incorporar no solo a los Estados, sino también a actores no estatales, medios de comunicación y organizaciones internacionales como protagonistas activos.

Los países utilizan la diplomacia pública como una herramienta estratégica para proyectar su identidad nacional, consolidar su presencia global y fomentar el entendimiento mutuo, por ejemplo, programas culturales, intercambios académicos, festivales internacionales de cine y la promoción de la gastronomía y las tradiciones nacionales forman parte de las estrategias que despliegan los países y buscan crear una narrativa favorable en el extranjero.

La capacidad de atraer, influir y conectar con audiencias extranjeras a través de estos mecanismos es lo que Joseph Nye (2004) describe como “soft power”, es

decir, el poder de persuasión que deriva de la cultura, los valores y las políticas de un país, en lugar del uso de la fuerza o la coacción.

Casos paradigmáticos es el uso de la diplomacia cultural como un medio para reforzar la diplomacia pública han sido las exposiciones artísticas, las muestras cinematográficas y la participación en ferias internacionales que no solo promueven la cultura nacional, sino que también generan espacios de diálogo intercultural.

Este tipo de iniciativas fortalecen las relaciones internacionales, al crear un entorno de colaboración y confianza que beneficia tanto a los gobiernos como a las sociedades involucradas. Como menciona Cull (2009), “la diplomacia pública no se limita a la simple transmisión de mensajes, sino que también implica el establecimiento de relaciones duraderas que permitan un intercambio efectivo de ideas y valores” (Cull, 2009, p. 23).

Por otro lado, vale la pena mencionar que, la diplomacia pública también enfrenta desafíos significativos. La competencia por la atención en un espacio mediático saturado, las tensiones políticas entre naciones y las barreras culturales son factores que condicionan el éxito de estas iniciativas.

Además, la participación de actores no estatales en la diplomacia pública añade una capa de complejidad, ya que estos actores no siempre están alineados con los objetivos gubernamentales, lo que puede generar tensiones o mensajes contradictorios.

Por último, es importante reflexionar sobre el papel de la tecnología y las redes sociales en la diplomacia pública. Plataformas digitales como X (Antes Twitter), YouTube e Instagram han transformado las dinámicas tradicionales de comunicación, permitiendo a los Estados y actores no estatales llegar directamente a audiencias específicas en tiempo real.

Estas herramientas no solo amplifican el alcance de los mensajes, sino que también facilitan la interacción directa con las comunidades extranjeras, promoviendo una imagen más dinámica y accesible de la nación.

La diplomacia pública se ha convertido en una pieza fundamental de la política exterior de los países, al combinar elementos culturales, tecnológicos y comunicativos para influir en la opinión pública extranjera. Este enfoque no solo redefine la forma en que los Estados interactúan con el mundo, sino que también subraya la importancia de la cultura como un recurso estratégico.

Como herramienta para mejorar la imagen de un país y fortalecer sus relaciones internacionales, el patrimonio fílmico, ofrece una plataforma única para proyectar la identidad cultural y los valores de un país, siempre y cuando se integre en una estrategia coherente y a largo plazo.

Los festivales de cine han sido una plataforma efectiva para la diplomacia pública. Eventos como el Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale), el Festival de Cine de Sundance y el Festival de Cine de Guadalajara no solo exhiben películas, sino que también sirven como espacios de encuentro para cineastas, productores y críticos de todo el mundo. Estos festivales permiten a los países mostrar su creatividad, capacidad técnica, al tiempo que fomentan el intercambio cultural y la colaboración internacional.

La diplomacia pública no solo busca promover los intereses nacionales, sino también construir relaciones de largo plazo con audiencias extranjeras. El objetivo es crear una imagen positiva del país, fomentar el entendimiento mutuo y, incluso influir en las percepciones y actitudes de las personas en el extranjero.

Por ejemplo, en el sexenio de Andrés Manuel López Obrador en México la diplomacia cultural se utilizó como mecanismo de atracción turística para los clústers de desarrollo del país como Cancún, Puerto Vallarta, Los Cabos.

La difusión del patrimonio fílmico a nivel internacional se ha consolidado como una herramienta de diplomacia cultural y diplomacia pública, que busca fortalecer la imagen de un país mediante la exhibición de sus producciones audiovisuales. A través de festivales de cine, y redes de colaboración, los países logran promover sus valores culturales y artísticos, utilizando el cine como un medio de intercambio cultural.

Para la diplomacia cultural mexicana, el cine ha sido una herramienta fundamental. Durante la Época de Oro del cine mexicano, películas como *María Candelaria* (1944) y *Los Olvidados* (1950) se proyectaron internacionalmente, ayudando a moldear la imagen de México como un país culturalmente diverso y moderno (Rodríguez Barba, 2022).

Estas películas no solo ofrecieron narrativas locales, sino que presentaron una proyección internacional, promoviendo la identidad nacional a través del cine y fortaleciendo la influencia cultural del país en foros internacionales.

A través de festivales internacionales, México no solo promovió su cine contemporáneo, sino que también utilizó estos eventos como plataformas para proyectar su historia y su cultura a través del patrimonio fílmico, generando diálogos culturales que fortalecen la diplomacia pública (Rodríguez Barba, 2022).

En el contexto de la diplomacia cultural y la proyección del cine mexicano, la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AMEXCID) reconoce a la cultura como una herramienta esencial para fortalecer la imagen del país y promover la cooperación internacional.

En las fuentes consultadas no se encontró alguna mención explícita del patrimonio fílmico en la agenda de la AMEXCID. Sin embargo, al revisar su sitio oficial, se reconoce al cine como una parte limitada de su agenda cultural y diplomática.

Aunque el cine es reconocido, su papel dentro de la proyección internacional de México parece subestimado, dado que el enfoque principal de la agencia se orienta más hacia la promoción turística y cultural. Esto se refleja en su organigrama, donde el área encargada de estos temas se denomina Cooperación y Promoción Cultural y Turística.

## Capítulo 2: Cooperación Internacional y mecanismos de preservación del patrimonio fílmico.

### Introducción

Este capítulo examina el papel de la cooperación internacional para el desarrollo (CID) en la preservación del patrimonio fílmico, reconociendo que este campo requiere de esfuerzos colectivos más allá del ámbito nacional. Se parte de una revisión teórica de las relaciones internacionales y de la cooperación cultural, para comprender cómo la preservación audiovisual se ha incorporado a las agendas globales, en particular a través del desarrollo sostenible y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Asimismo, se analiza el marco de los Indicadores de Cultura 2030 como herramientas clave para vincular la acción cultural con el desarrollo.

Posteriormente, se analizan a los actores, mecanismos y prácticas de la CID en materia de preservación, a través de la revisión de instituciones como la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), así como iniciativas de coordinación interinstitucional, se identifican algunas modalidades de cooperación internacional y se presenta un mapa de actores que han desempeñado un papel relevante en la conservación del patrimonio audiovisual en la región.

Asimismo, se examina la cooperación técnica como parte importante para el fortalecimiento de capacidades en preservación. Se abordan los programas de formación impulsados por la cooperación internacional, así como las experiencias nacionales (México) que han contado con apoyo externo para la profesionalización de técnicos, archivistas y gestores del patrimonio fílmico.

En conjunto, este capítulo ofrece un panorama integral sobre cómo la cooperación internacional ha contribuido a articular esfuerzos, transferir conocimientos y promover una visión compartida sobre la importancia de resguardar el patrimonio fílmico como parte fundamental de la memoria.

## **2.1. Relaciones Internacionales y CID en la preservación del patrimonio filmico en Iberoamérica**

El concepto "cooperación internacional" surge formalmente tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente con la ratificación de la Carta de San Francisco en 1945 y la creación de la ONU, que tenía como objetivo promover la paz y el desarrollo global.

Ante la necesidad de promover la paz y la seguridad en el sistema internacional, se decidió impulsar la cooperación internacional como una herramienta clave para reducir las desigualdades entre los estados. En sus primeras etapas, la cooperación internacional se concentró en la asistencia económica y técnica a los países en desarrollo.

A mediados del siglo XX se reconfigura la idea de cooperación y se amplía, hacia un enfoque más integral que destaca la importancia de una cooperación más equitativa entre países del norte y el sur global, con un enfoque en la erradicación de la pobreza, la mejora de los sistemas de salud y educación, y la preservación de la cultura, entre otros, convirtiéndose en una herramienta esencial dentro de la disciplina y estudios de las Relaciones Internacionales.

A partir de estas transformaciones, la cooperación internacional adquirió una dimensión más compleja, implicando la colaboración entre múltiples actores, tanto estatales como no estatales, en un contexto de creciente interdependencia.

Las Relaciones Internacionales han conceptualizado a la CID como un conjunto de estrategias y acciones que buscan promover el desarrollo sostenible y reducir las desigualdades globales a través de la colaboración entre países, organizaciones internacionales y actores no estatales. Esta cooperación se basa en principios de solidaridad y busca apoyar a las naciones en vías de desarrollo en ámbitos como la educación, la salud, la economía y el medio ambiente (Keohane & Nye, 1977).

De acuerdo con Ayala, Martínez (2022):

La CID reconoce la importancia de colaboración entre contrapartes de diferente naturaleza. Asimismo, se reconoce que la política de cooperación para el desarrollo suele ser parte, ya sea de la política exterior, de la política de planeación o de la política de desarrollo económico de los países. [...] la historia la coloca como una actividad de gobiernos nacionales a través de sus ministerios o secretarías de Estado, como competencia del Estado-nación, sin detrimento de lo que realizan los estados subnacionales, organizaciones de la sociedad civil, instituciones académicas o empresas [...] También cuenta con diferentes entidades institucionales que proponen la política y que la ejecutan, no siendo siempre los mismos entes institucionales... los actores sociales y privados son reconocidos como actores del desarrollo y utilizan cada vez más herramientas de la CID en la ejecución de sus acciones específicas, en lo temático y en niveles micro de los procesos de diseño, gestión, monitoreo y evaluación[...]

La CID, no solo implica la transferencia de recursos entre países, sino que se materializa a través de diversas modalidades las cuales se clasifican en:

- Cooperación Horizontal: Comprende las acciones conjuntas que realizan países de similar desarrollo, las cuales se orientan de manera fundamental a la resolución de problemas de interés común en el campo de la ciencia y la tecnología[...] Las actividades realizadas bajo este tipo de cooperación se caracterizan por el envío de expertos, seminarios, talleres, y cursos de corta duración [...] puede ser financiada mediante la modalidad de triangulación, en la que una tercera fuente bilateral o multilateral presta apoyo económico para la realización de cooperación entre dos o países en desarrollo (ANUIES,2006, p.5)
- Cooperación Sur-Sur: Cooperación que otorgan los países en desarrollo a otros países en desarrollo. Se basa en los principios de horizontalidad, consenso y equidad (PROCID,2014). Marco amplio de colaboración entre países del Sur en el ámbito político, económico, social, cultural, ambiental y tecnológico que involucra dos o más países en desarrollo. Estos países comparten conocimientos,

habilidades, experiencia y recursos para alcanzar sus metas de desarrollo a través de esfuerzos concertados. (UNDP,2009)

- Cooperación regional. Acciones de la cooperación dirigidas a una determinada zona geográfica en las que se beneficie a varios países (PROCID, 2014)
- Cooperación bilateral: Cooperación que se da entre dos países sustentada en un marco normativo (generalmente un convenio básico de cooperación) (PROCID, 2014)
- Cooperación multilateral: Se refiere a las políticas y acciones que se desarrollan entre los países y organismos internacionales y/o regionales, sus actividades son sustentadas por un instrumento jurídico, convenio o acuerdo internacional (PROCID,2014)
- Cooperación triangular: Se da entre tres actores de desarrollo, usual, más no forzosamente de índole gubernamental, que pueden ser uno donante tradicional y dos procedentes del Sur global, o uno donante tradicional, uno de renta media considerado proveedor del Sur y otro beneficiario en desarrollo; también pueden ser tres actores o países en desarrollo mancomunados en colaboración para atender necesidades específicas de desarrollo (Ayala, 2020)

Las distintas modalidades permiten la implementación de proyectos que promueven el desarrollo sostenible, la reducción de desigualdades y la preservación del patrimonio cultural, mediante alianzas estratégicas que involucran tanto a países desarrollados como en desarrollo, organismos internacionales, y actores no gubernamentales. (Léxico de la cooperación internacional para el desarrollo política, gestión y transparencia, 2022)

Esta investigación considera que los esfuerzos de preservación del patrimonio fílmico son un ejemplo clave de la cooperación multilateral y regional.. Los tipos de cooperación, como la bilateral y la triangular, han facilitado el intercambio de recursos, conocimientos técnicos y regulaciones entre los actores involucrados.

Estos actores incluyen tanto a organismos cooperantes internacionales como la FIAF y UNESCO, como a gobiernos nacionales y subnacionales que pueden ser receptores de la cooperación y que trabajan conjuntamente para preservar todos los tipos de patrimonio.

La cooperación multilateral, en particular, ha demostrado ser un mecanismo que se ha utilizado para coordinar esfuerzos entre países y organizaciones, permitiendo la transferencia de conocimientos y tecnologías que aseguran la sostenibilidad y la preservación de archivos fílmicos.

Tanto Keohane y Nye (1977), como Ayala (2022), comprenden que la CID, más allá de ser una simple transferencia de recursos, es una plataforma que facilita la preservación cultural a través de la cooperación estratégica en diferentes niveles.

Esta interrelación de actores gubernamentales y no gubernamentales impulsa la preservación del patrimonio cultural, un proceso que, en el caso del patrimonio fílmico, exige cooperación constante, no solo en términos de recursos, sino también en la implementación de políticas culturales y educativas.

### **2.1.1 Cooperación Cultural Internacional**

La cooperación internacional emerge en el contexto de las relaciones entre Estados y organizaciones internacionales, como un esfuerzo coordinado para alcanzar objetivos comunes y responder a problemáticas globales que exigen una articulación conjunta.

Este tipo de colaboración puede adoptar distintas modalidades según su propósito y ámbito de acción, cada una de las cuales puede tener un carácter temporal o permanente, conforme a sus objetivos (UNESCO, 2005).

Dentro de este marco, la Cooperación Cultural Internacional (CCI) se puede concebir como un mecanismo que estructura en donde se promueve el respeto a la diversidad cultural y establece un espacio para las relaciones interculturales basadas en la equidad.

La Declaración de los Principios de la CCI de la UNESCO (1966) establece que:

"Toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura. En su fecunda variedad, en su diversidad y por la influencia recíproca que ejercen unas sobre otras, todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad." (UNESCO, 1966, p. 87).

Por otro lado, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005) profundiza en estos principios, enfatizando "la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas" (UNESCO, 2005).

En este contexto, la diversidad cultural se convierte en un valor central que fundamenta la cooperación entre países, facilitando la visibilización y proyección internacional de diversas manifestaciones culturales a través de políticas y prácticas de apoyo mutuo.

Cuando la cooperación internacional adopta objetivos culturales, debe adaptarse a las particularidades y retos específicos de este ámbito. Este tipo de cooperación no solo se basa en el acuerdo de colaboración mutua, sino también en el compromiso de fortalecer el entendimiento entre culturas, así como de fomentar el respeto y reconocimiento de las distintas expresiones culturales.

De este modo, la CCI se convierte en un medio para el intercambio y la comprensión mutua, permitiendo una interacción bidireccional que beneficia a los actores culturales involucrados y favorece una mayor cohesión cultural entre las sociedades civiles.

La CCI, por tanto, es una herramienta amplia y compleja que requiere la participación activa tanto de los Estados como de la sociedad civil y los actores privados. Aunque el Estado desempeña un rol esencial para el impulso de políticas culturales que favorezcan el interés público, la sociedad civil y el sector privado también cumplen funciones importantes en la continuidad de la cooperación cultural.

La CCI internacional también se fundamenta en el principio de solidaridad entre culturas de diferentes territorios, al reconocer que ciertos países carecen de los recursos necesarios para sustentar sus sistemas culturales de forma independiente. Este respaldo internacional es, por tanto, esencial para mantener la diversidad cultural en un entorno de interdependencia global, y para asegurar que las culturas menos favorecidas puedan subsistir y prosperar en condiciones de equidad (UNESCO, 2005).

### **2.2.1 El desarrollo sostenible como una práctica de CID que impacta la cultura**

El concepto de desarrollo ha evolucionado significativamente desde su surgimiento tras la Segunda Guerra Mundial, cuando emergió como una necesidad global de reorganización económica y social en un mundo dividido entre potencias devastadas y el nuevo poder hegemónico de Estados Unidos (Zavaleta, 2012).

En esta etapa inicial, el desarrollo fue concebido como un proceso de crecimiento económico y modernización, donde la cultura era considerada, en muchos casos, un obstáculo. Esta perspectiva, propuesta por teóricos como Walt Whitman Rostow (1960), influyó fuertemente en los primeros modelos de desarrollo económico.

Rostow (1960) distinguía entre dos tipos de sociedades: las capitalistas modernas, caracterizadas por su industrialización y educación orientada a valores occidentales, y las sociedades tradicionales, a las que describía como arcaicas y atadas a valores religiosos que limitaban su desarrollo económico.

Según Zavaleta (2012), Rostow (1960) consideraba que estas sociedades se caracterizaban por su “alto grado de pobreza y atraso como consecuencia de sus valores tradicionales impregnados de religiosidad, con poblaciones mayoritariamente rurales y con una economía de subsistencia basada en una incipiente agricultura y en una escasa industria” (Zavaleta, 2012, p. 34). Esta visión, que privilegiaba el crecimiento económico sobre los aspectos culturales, relegaba a la cultura a un papel secundario en los procesos de desarrollo.

Con el tiempo, las limitaciones de un enfoque exclusivamente económico para evaluar el desarrollo de las naciones se hicieron evidentes. Diversos estudios comenzaron a cuestionar si el crecimiento económico podía, por sí solo, elevar la calidad de vida y bienestar de la población.

Zavaleta sugiere que, bajo una concepción exclusivamente económica, “se suele creer, de manera parcial, que desarrollo significa exclusivamente crecimiento económico, o bien, que el desarrollo de las personas estará satisfecho cuando se hayan cubierto las necesidades materiales” (Zavaleta, 2012, p. 13). Así, la comprensión del desarrollo se amplió para incluir aspectos sociales, culturales y ambientales, un enfoque que culminaría en la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible.

Aunque la cultura no fue asignada como un Objetivo de Desarrollo Sostenible (ODS) específico, esta agenda reconoce su rol transversal y su contribución esencial a varias de las metas establecidas.

Castellanos Ribot (2021) señala que la inclusión de la cultura en la Agenda 2030 se fundamenta en la necesidad de visibilizar su valor como un elemento transversal en el desarrollo sostenible considerando un marco conceptual que cubre al menos cuatro dimensiones temáticas transversales: medio ambiente y resiliencia, prosperidad y medios de vida, conocimientos y competencias, e inclusión y participación.

La cultura no solo contribuye al desarrollo con un sector en sí mismo, sino como un componente que se encuentra presente de manera intrínseca en otros sectores. Aun cuando la salvaguardia y la promoción de la cultura representan un fin trascendente en sí mismo, también contribuyen de manera transversal a muchos de los ODS, entre ellos, los relacionados con ciudades sostenibles; trabajo decente y crecimiento económico; reducción de las desigualdades; medio ambiente; promoción de la igualdad de género; innovación y sociedades pacíficas e inclusivas. (Castellanos, 2021, introducción, párr. 7-8)

En este orden de ideas, UNESCO desarrolló los Indicadores Cultural|2030, una herramienta metodológica que permite evaluar, con datos cualitativos y cuantitativos, la contribución de la cultura en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Estos indicadores son relevantes al destacar que la cultura se encuentra transversalmente integrada en diversos ODS incluyendo:

- ODS 4 (Educación de calidad), al fomentar la educación cultural y artística, así como la formación multilingüe y la preservación de conocimientos culturales.
- ODS 5 (Igualdad de género), con la integración de datos desagregados por sexo en todos los indicadores temáticos.
- ODS 8 (Trabajo decente y crecimiento económico), a través de la generación de empleo cultural, el comercio de bienes y servicios culturales y el impulso de empresas culturales
- ODS 11 (Ciudades y comunidades sostenibles), al valorar la gestión sostenible del patrimonio cultural y natural, así como la inclusión de la cultura en la planificación urbana.
- ODS 16 (Paz, justicia e instituciones sólidas), mediante la promoción de la libertad artística y el fortalecimiento de la participación cultural inclusiva (UNESCO, 2021).

La Finalidad del ejercicio de UNESCO fue resaltar que la cultura no solo es un sector en sí mismo, sino que actúa como un elemento integrador que conecta las dimensiones sociales, económicas y ambientales del desarrollo sostenible.

La cultura, por tanto, es un elemento que fortalece la cohesión social, la identidad colectiva y el capital social en los procesos de desarrollo local, a pesar de que históricamente fue vista como un freno al avance económico en teorías desarrollistas (UNESCO, 2005).

La inclusión de la cultura en la CID representa una forma de reconocimiento, ya que permite que los países compartan y fortalezcan sus expresiones culturales mediante alianzas estratégicas y proyectos.

Desde el Decenio Mundial del Desarrollo Cultural de la UNESCO (1987-1996), la cultura se ha consolidado como un componente central en las políticas de desarrollo, abogando por los derechos culturales, la diversidad y la protección del patrimonio cultural.

El enfoque del desarrollo sostenible dentro del marco de la Cooperación Internacional para el Desarrollo (CID) ha comenzado a reconocer cada vez más a la cultura como un recurso fundamental y estratégico.

La cultura, en este contexto, no solo fomenta el ejercicio de los derechos culturales, sino que también actúa como una herramienta de resistencia frente a los escenarios actuales.

### **2.3.1 Los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en la preservación del patrimonio fílmico**

A pesar de que la cultura no es un objetivo explícito en los ODS, se reconoce su influencia transversal en metas relacionadas con la educación, la igualdad, el crecimiento económico, la sostenibilidad ambiental y el fortalecimiento de las comunidades.

La preservación del patrimonio fílmico permite a las sociedades mantener su memoria cultural y proyectar un futuro inclusivo y resiliente, al tiempo que apoya la construcción de un desarrollo sostenible que valore la diversidad cultural.

La inclusión de la cultura en la agenda de sostenibilidad permite reflexionar sobre cómo la preservación de archivos audiovisuales puede contribuir al desarrollo local, mediante el fortalecimiento de capacidades y la creación de empleos en el sector cultural. Además, al conservar el patrimonio fílmico, se promueven valores compartidos y se refuerzan la identidad y diversidad cultural.

La UNESCO ha resaltado que específicamente el cine y otros medios audiovisuales son herramientas potentes para “fomentar la creatividad, el diálogo

intercultural y la comprensión mutua” (UNESCO, 2020), aspectos que son fundamentales en el marco de los ODS.

También en el contexto de la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible (MONDIACULT 2022), se destacó la relevancia del sector cultural y creativo como motor de desarrollo.

De acuerdo con datos de la UNESCO, este sector genera más de 48 millones de empleos a nivel mundial, representando el 6,2% de todos los puestos de trabajo y el 3,1% del PIB global. Además, es notable que casi la mitad de estos empleos son ocupados por mujeres, y que el sector ofrece oportunidades significativas para jóvenes menores de 30 años.

A continuación, se exploran las principales conexiones entre la preservación del patrimonio fílmico y algunos de los ODS:

Cuadro 2 Relación entre los ODS y la preservación del patrimonio fílmico. Elaboración propia basada en datos de UNESCO (2022).

ODS	META	Relación con la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual
ODS 4: Educación de Calidad	Meta 4.7: Asegurar que todos los alumnos adquieran los conocimientos y habilidades necesarios para promover el desarrollo sostenible, incluyendo la cultura.	La preservación de archivos fílmicos y audiovisuales ofrece recursos educativos que permiten entender y difundir la historia, identidad y cultura de un país, facilitando el aprendizaje y la conciencia cultural. Fuente: UNESCO, 2015.
ODS 8: Trabajo Decente y Crecimiento Económico	Meta 8.3: Promover políticas orientadas al desarrollo que apoyen las actividades productivas, la creación de empleo decente, el emprendimiento, la creatividad y la innovación.	La industria audiovisual, incluyendo la preservación fílmica, genera empleo, apoya la economía creativa, y fomenta el empleo juvenil, especialmente en países en desarrollo. Fuente: UNESCO, 2022.
ODS 9: Industria, Innovación e Infraestructura	Meta 9.1: Desarrollar infraestructuras fiables, sostenibles, resilientes y de calidad.	La creación de archivos fílmicos y digitales requiere infraestructura avanzada para la conservación y acceso a los materiales, lo que promueve el desarrollo tecnológico y cultural. Fuente: MONDIACULT, 2022.

ODS	META	Relación con la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual
ODS 10: Reducción de las Desigualdades	Meta 10.2: Promover la inclusión social, económica y política de todas las personas.	Al facilitar el acceso a producciones culturales diversas, la preservación audiovisual reduce barreras de acceso y promueve la inclusión de diferentes grupos culturales y comunidades. Fuente: UNESCO, 2022.
ODS 11: Ciudades y Comunidades Sostenibles	Meta 11.4: Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.	La preservación de archivos audiovisuales permite resguardar el patrimonio cultural intangible, enriqueciendo el legado histórico y cultural en comunidades y ciudades. Fuente: UNESCO, 2015.
ODS 16: Paz, Justicia e Instituciones Sólidas	Meta 16.10: Garantizar el acceso público a la información y proteger las libertades fundamentales.	La preservación de archivos audiovisuales permite documentar y difundir acontecimientos históricos, lo cual fortalece el acceso a la información y apoya la justicia y memoria colectiva. Fuente: UNESCO, 2022.
ODS 17: Alianzas para Lograr los Objetivos	Meta 17.17: Fomentar y promover alianzas eficaces en las esferas pública, público-privada y de la sociedad civil.	La conservación de archivos fílmicos requiere colaboración internacional y alianzas interinstitucionales, esenciales para el intercambio de recursos, conocimientos y buenas prácticas en la preservación del patrimonio cultural. Fuente: UNESCO, 2022.

### 2.3.2 Indicadores de cultura 2030

Los Indicadores Culturales 2030, promovidos por la UNESCO, son un marco temático para evaluar y visibilizar la contribución de la cultura al desarrollo sostenible en el marco de los ODS. Este conjunto de indicadores permite medir tanto el impacto directo de la cultura como sector de actividad, como su rol transversal en otros ámbitos del desarrollo. (UNESCO, 2024)

[...] Los datos recabados servirán de base para las política y decisiones, así como para las acciones operativas. Esta iniciativa es un esfuerzo innovador por establecer una metodología que ilustre y ponga de relieve el impacto de la cultura en los ODS y que sirva de ayuda a los responsables de la toma de decisiones.

Los Indicadores Cultura|2030, concebidos para que los países y las ciudades los apliquen de forma voluntaria, se basan en un análisis profundo de las múltiples formas en que la cultura contribuye a las dimensiones económicas, sociales y medioambientales del desarrollo, lo cual les permite poner de relieve el papel transformador de la cultura al tiempo que incrementa su presencia y visibilidad.

La elaboración de un nuevo marco para la evaluación y recopilación de datos sobre la cultura es fundamental para fomentar el papel de la cultura en el logro de los ODS y favorecer su integración en los planes y políticas de desarrollo nacionales y urbanos y en el Marco de Asistencia de las Naciones Unidas para el Desarrollo (MANUD) y los documentos relacionados.

En un contexto en el que los datos relacionados con la cultura están fragmentados y proceden de diferentes instituciones y organismos, este marco permite reunirlos y poner de relieve los vínculos existentes entre la cultura y otros ámbitos políticos.

En lugar de evaluar la contribución de la cultura a cada una de las metas de los ODS y a los indicadores globales, los Indicadores Cultura|2030 tienen en cuenta la contribución de la cultura a varios objetivos y metas, con el fin de relacionarlos entre sí. El marco permite aglutinar los datos en torno a temas transversales asociados a diferentes objetivos y metas, y vinculados con los programas, actividades y políticas de la UNESCO.

El marco conceptual, la metodología y los mecanismos de aplicación de los Indicadores Cultura|2030 se basan, en la medida de lo posible, en las fuentes de datos existentes, utilizan datos cualitativos y cuantitativos para evaluar la

contribución de la cultura, integran los datos procedentes de los informes de las convenciones y programas culturales de la UNESCO, elaboran instrumentos a nivel nacional y urbano, favorecen la creación de capacidades de los organismos interesados, facilitan la cooperación entre las instituciones, proponen un marco adaptable a las diferentes capacidades estadísticas y proporcionan una herramienta de acompañamiento[...] (UNESCO, 2020, p.11).

Cabe mencionar que, en el marco de los Indicadores Cultura|2030, no se especifica al patrimonio fílmico como un elemento cuantificable independiente, sin embargo, este análisis propone un ejercicio entre los indicadores y el patrimonio fílmico, considerando su valor histórico, su utilidad como recurso educativo y su papel en el acceso a la información y la expresión cultural.

En el siguiente cuadro se pueden observar las propuestas de este trabajo para visibilizar las relaciones antes mencionadas buscando ilustrar los posibles vínculos, aunque estos no estén explícitamente detallados en los indicadores originales de la UNESCO

Cuadro 3 Relación entre los Indicadores Cultura|2030 de la UNESCO y el patrimonio fílmico, basada en su contribución a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Elaboración propia con base en los Indicadores Cultura|2030 (UNESCO, 2021)

Dimensión Temática	Indicador	Relación con el patrimonio fílmico
<b>Medio ambiente y resiliencia</b>	Gastos en patrimonio	Aplica indirectamente, debido a que los presupuestos para la preservación del patrimonio cultural incluyen recursos destinados a la preservación del patrimonio fílmico.
	Gestión sostenible del patrimonio.	Directamente relevante. Este rubro incluye la creación de estrategias para preservar archivos fílmicos a través de medios ecológicamente responsables.
	Adaptación al cambio climático y resiliencia	Relación indirecta. Las estrategias de resiliencia pueden incluir la protección de archivos frente a riesgos climáticos, como inundaciones o incendios



	Equipamientos culturales	Aplica parcialmente. La infraestructura como cinetecas y filmotecas entra dentro del concepto de equipamientos culturales, esenciales para garantizar la preservación y el acceso al patrimonio fílmico.
	Espacio abierto a la cultura	Relación indirecta. Se refiere principalmente a espacios urbanos; sin embargo, las actividades en torno al cine, como proyecciones en plazas públicas o eventos culturales al aire libre, pueden considerarse parte de esta categoría.
<b>Prosperidad y medios de vida</b>	Cultura en el PIB	Directamente relacionado. La preservación del patrimonio fílmico contribuye a la economía cultural mediante su impacto en festivales de cine, producciones restauradas y el turismo cultural vinculado a la cinematografía.
	Empleo cultural	Altamente relevante. La preservación del patrimonio fílmico genera empleos especializados en áreas como restauración, archivística, catalogación y producción audiovisual.
	Empresas culturales	Relación directa. Empresas de restauración, digitalización y exhibición forman parte de la cadena económica vinculada al patrimonio fílmico.
	Gastos de los hogares	Relación indirecta. El consumo cultural relacionado con el cine restaurado, proyecciones, venta de copias remasterizadas,
	Comercio de bienes y servicios culturales	Altamente relevante. El patrimonio fílmico se convierte en un bien cultural exportable.
	Financiación pública de la cultura	Directamente relevante. Los programas públicos para preservar archivos fílmicos dependen en gran medida de la financiación cultural de los gobiernos.
	Gobernanza de la cultura	Relación directa. La gobernanza incluye la creación de políticas públicas y normativas para la preservación del patrimonio fílmico como un componente clave del acervo cultural.

<b>Conocimientos y competencias</b>	Educación para el desarrollo sostenible	Relación indirecta. Los archivos fílmicos pueden ser utilizados como recursos pedagógicos para promover conocimientos históricos, culturales y medioambientales.
	Conocimientos culturales	Directamente relevante. Las películas constituyen un registro esencial de conocimientos culturales, tradiciones y narrativas nacionales.
	Educación multilingüe	Relación indirecta. El cine como herramienta educativa puede reflejar y preservar la diversidad lingüística. De hecho, muchas de las lenguas que se han perdido se encuentran registradas en archivos audiovisuales.
	Educación cultural y artística	Altamente relevante. El cine forma parte de las disciplinas artísticas y culturales que pueden ser integradas en programas educativos.
	Formación cultural	Directamente relacionado. La formación en técnicas de preservación, restauración y digitalización de películas se alinea con este indicador.
<b>Inclusión y participación</b>	Cultura para la cohesión social	Altamente relevante. Las proyecciones de cine restaurado o la difusión de archivos históricos pueden fortalecer la cohesión social al fomentar un sentido de identidad y pertenencia.
	Libertad artística	Relación indirecta. La preservación del cine apoya la libertad artística al garantizar que las obras cinematográficas, como formas de expresión, no se pierdan por el deterioro o la censura.
	Acceso a la cultura	Directamente relevante. La digitalización y restauración del patrimonio fílmico facilitan el acceso a obras históricas y culturales para la población en general.
	Participación cultural	Altamente relevante. Las iniciativas para restaurar y difundir el patrimonio fílmico fomentan la participación ciudadana en actividades

		culturales, como festivales y proyecciones.
	Procesos participativos	Relación indirecta. Aunque no mencionado explícitamente, las decisiones sobre qué materiales fílmicos preservar y exhibir pueden involucrar procesos participativos con comunidades interesadas.

## 2.2. Actores, mecanismos y prácticas de la CID en materia de preservación en IBEROAMÉRICA

La preservación del patrimonio fílmico en América Latina y la región iberoamericana ha sido posible, en gran medida, gracias a diversos mecanismos de cooperación internacional que buscan salvaguardar y difundir el acervo audiovisual. A continuación, se describen las principales instituciones, sus mecanismos y prácticas.

### 2.2.1 SEGIB Secretaría General Iberoamericana

Aunque el enfoque de esta investigación se centra en América Latina, es necesario incluir a Iberoamérica en el análisis debido a la influencia y apoyo de entidades como la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB).

La SEGIB es el organismo internacional encargado de promover la cooperación en el espacio iberoamericano en áreas estratégicas como la cultura, la educación y el desarrollo. La SEGIB ha sido un actor clave en la configuración de iniciativas regionales que impulsan la preservación del patrimonio audiovisual y fílmico, a través de programas que fortalecen las capacidades técnicas, financieras y colaborativas de los países miembros. Dentro de estos esfuerzos destacan Ibermedia e Ibermemoria, programas emblemáticos de cooperación cultural. (SEGIB, s.f.)

El Programa Ibermedia, se lanzó en 1997, tiene como objetivo impulsar la creación y circulación del cine iberoamericano, así como fomentar la formación técnica y profesional en el ámbito audiovisual. Aunque su foco inicial fue la coproducción, el programa ha evolucionado para incluir acciones relacionadas con

la preservación y restauración del patrimonio fílmico, reconociendo su valor como testimonio histórico y cultural.

Entre sus atribuciones se destaca, el financiamiento para coproducción, desarrollo y distribución de obras audiovisuales, apoyo a proyectos de restauración y conservación de archivos cinematográficos históricos, fortalecimiento de la formación profesional a través de talleres, residencias y seminarios especializados. Y la promoción de la circulación de materiales preservados en festivales internacionales y espacios de exhibición.

“Ibermedia ha sido un pilar fundamental en la integración cinematográfica de Iberoamérica, facilitando recursos y herramientas para preservar su memoria audiovisual” (SEGIB, 2023).

En cuanto al programa Ibermemoria, creado en 2014, responde a la necesidad urgente de preservar y difundir el patrimonio sonoro, fotográfico y audiovisual de Iberoamérica. busca garantizar la conservación de documentos audiovisuales como parte integral de la memoria histórica regional.

Entre sus atribuciones se destacan el desarrollo de proyectos de digitalización y conservación de acervos en riesgo de deterioro, capacitación técnica mediante programas de formación, como el Diplomado en Preservación del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual de Iberoamérica, la articulación de redes de cooperación regional para el intercambio de conocimientos y recursos y la difusión del patrimonio recuperado mediante plataformas digitales y actividades públicas.

“Ibermemoria garantiza que el patrimonio sonoro y audiovisual no desaparezca, promoviendo la conservación de la memoria histórica para las futuras generaciones” (Ibermemoria, 2023).

La SEGIB, a través de sus programas Ibermedia e Ibermemoria, ha logrado consolidar esfuerzos regionales para la preservación del patrimonio audiovisual en Iberoamérica.

### **2.2.2 AECID Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo**

La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) es el principal organismo de cooperación internacional del Gobierno de España. Desde su creación en 1988, la AECID ha trabajado en la promoción y preservación del patrimonio cultural iberoamericano, incluido el patrimonio audiovisual y fílmico, a través de programas, fondos y convenios bilaterales y multilaterales. Su labor se inscribe en los principios de cooperación cultural, desarrollo sostenible y fortalecimiento institucional en países de Iberoamérica. (AECID, 2022)

La AECID se ha consolidado como un actor clave en la preservación del patrimonio cultural y audiovisual, con un enfoque que integra la cooperación técnica, financiera y formativa. Entre sus principales atribuciones destacan el financiamiento de proyectos, fortalecimiento de capacidades técnicas, promoción del diálogo intercultural a través de la difusión de materiales y la articulación de redes institucionales, impulsando la colaboración entre archivos, filmotecas y organizaciones regionales. (AECID, 2022)

La AECID, mediante sus acciones de financiamiento, formación técnica y promoción del diálogo intercultural, ha contribuido significativamente a la preservación del patrimonio fílmico en Iberoamérica.

Su colaboración con programas como Ibermedia e Ibermemoria, así como su apoyo a redes como la CLAIM y la FIAF, han fortalecido la infraestructura de conservación en la región. La agencia desempeña un papel crucial como facilitador de recursos y conocimiento, impulsando la cooperación multilateral para proteger la memoria audiovisual iberoamericana.

### **2.2.3 Coordinación Interinstitucional**

La SEGIB y la AECID mantienen una relación complementaria y sinérgica, donde la SEGIB asume el rol de coordinación política y estratégica, mientras que la AECID desempeña un papel operativo y de financiamiento para la implementación de programas. Juntas, han impulsado proyectos emblemáticos como Ibermedia e

Ibermemoria, fortaleciendo la cooperación regional en la preservación del patrimonio cultural y audiovisual iberoamericano.

Por otro lado, acuerdos bilaterales entre España y diversos países latinoamericanos han proporcionado fondos y formación técnica, que han fortalecido las capacidades locales en la preservación de archivos audiovisuales (AECID, 2022).

Ejemplo de estos acuerdos destacan:

- Acuerdo de Coproducción Cinematográfica entre España y Argentina, que permite el acceso a fondos y beneficios cinematográficos en ambos países (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.)
- Acuerdo de Coproducción Cinematográfica entre España y México, que también facilita la producción conjunta y el fortalecimiento técnico de las instituciones encargadas de la preservación (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.).<sup>2</sup>

A nivel multilateral, el programa Ibermedia, el cual se estudiará más adelante, IBERMEDIA desempeña un papel fundamental al fomentar un espacio audiovisual iberoamericano mediante el financiamiento de proyectos cinematográficos y la capacitación en preservación fílmica (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.).

Estas iniciativas no solo impulsan la producción y coproducción de materiales audiovisuales, sino que también contribuyen a la salvaguarda del patrimonio fílmico compartido de la región." Finalmente se explorarán los tipos de cooperación que apoyan los esfuerzos de preservación del patrimonio fílmico en Iberoamérica,

#### **2.2.4 Tipos de cooperación iberoamericana en materia de preservación de patrimonio fílmico**

De acuerdo con la literatura consultada y los documentos administrativos y operativos de los actores que intervienen en la preservación del patrimonio fílmico

---

<sup>2</sup> En el siguiente enlace se pueden consultar todos los convenios de coproducción con los que cuenta España <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/industria-cine/convenios-coproduccion.html>

en Iberoamérica se identifican ciertas modalidades de cooperación como resultado del esfuerzo colectivo por superar los desafíos que plantea la conservación del cine y de las imágenes en movimiento como componente esencial del patrimonio cultural

Algunos de los tipos de cooperación iberoamericana que se han identificado son: técnica, financiera, horizontal, sur-sur, regional multilateral y cultural, dado la poca información disponible, pudieran existir otras formas de cooperación que no necesariamente se identifiquen como institucionales pero que puedan ocurrir en distintos niveles de intercambio.

La cooperación técnica ha sido uno de los pilares fundamentales en la región, destacándose por la transferencia de conocimientos y habilidades en áreas como restauración, digitalización y conservación física. Esta modalidad se ha llevado a cabo a través de talleres, capacitaciones y programas.

Un ejemplo reciente de estas iniciativas es el Taller de Preservación y Restauración Cinematográfica Digital<sup>3</sup>, organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) en colaboración con la Cineteca Nacional de Chile, con el apoyo financiero del Programa Ibermedia.

Este taller forma parte de los esfuerzos de CLAIM por promover actividades de formación orientadas a fortalecer las capacidades técnicas de sus instituciones miembros en áreas específicas para la preservación del patrimonio fílmico (CLAIM, 2024)

La cooperación financiera se manifiesta a través de fondos específicos destinados a temas que están directamente relacionados con la preservación del patrimonio fílmico. Nuevamente programas multilaterales como Ibermedia han jugado un papel clave al proporcionar apoyo económico para proyectos conjuntos entre países.

---

<sup>3</sup> <https://claimnet.org/convocatoria-a-taller-de-preservacion-y-restauracion-cinematografica-digital/>

Uno de los casos destacados es la convocatoria anual Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual Programa y más reciente el programa PRESERVA<sup>4</sup>, impulsado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE (Ibermedia, 2011).

En cuanto a la cooperación multilateral, la región ha desarrollado redes de archivos y filmotecas que fomentan el intercambio de materiales y experiencias. La CLAIM y la FIAF son ejemplos de cómo las instituciones han unido esfuerzos para establecer estándares comunes y compartir recursos en beneficio de la preservación.

La UNESCO por su parte se suma al multilateralismo a través de programas y convocatorias que resaltan la importancia del patrimonio documental y audiovisual. El Programa Memoria del Mundo, con su convocatoria anual, no solo reconoce a los acervos más significativos a nivel global, sino que también incentiva su conservación mediante la inclusión en su registro, promoviendo una mayor visibilidad y apoyo institucional.

Asimismo, el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, celebrado cada 27 de octubre, representa una plataforma clave para sensibilizar a gobiernos, instituciones y la sociedad en general sobre la necesidad de preservar este patrimonio, fomentando acciones coordinadas para garantizar su acceso y protección a largo plazo.

La cooperación cultural, por su parte, busca la difusión y revalorización del patrimonio cinematográfico restaurado. Los festivales de cine sirven como plataformas para exhibir películas restauradas, aumentando su visibilidad y promoviendo el acceso a la cultura cinematográfica iberoamericana. Este tipo de cooperación no solo rescata obras del pasado, sino que también fortalece el vínculo cultural entre los países de la región.

---

<sup>4</sup> <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/preserva--dialogos-sobre-acervos-audiovisuales>



### **2.2.5 Actores de la cooperación que apoyan la preservación del patrimonio filmico**

El ecosistema de preservación del patrimonio fílmico se configura como un entramado multinivel y multidimensional, en el que convergen actores internacionales, regionales y subnacionales con funciones diferenciadas pero complementarias.

A nivel internacional, organismos como la UNESCO, la FIAF y el CCAAA cumplen roles estratégicos en la generación de normas, directrices éticas, mecanismos de evaluación y procesos de cooperación multilateral (UNESCO, 1980; FIAF, 2024; CCAAA, s.f.). Estas entidades no sólo establecen estándares técnicos y marcos conceptuales, sino que también impulsan la profesionalización del sector y articulan redes de colaboración transnacional.

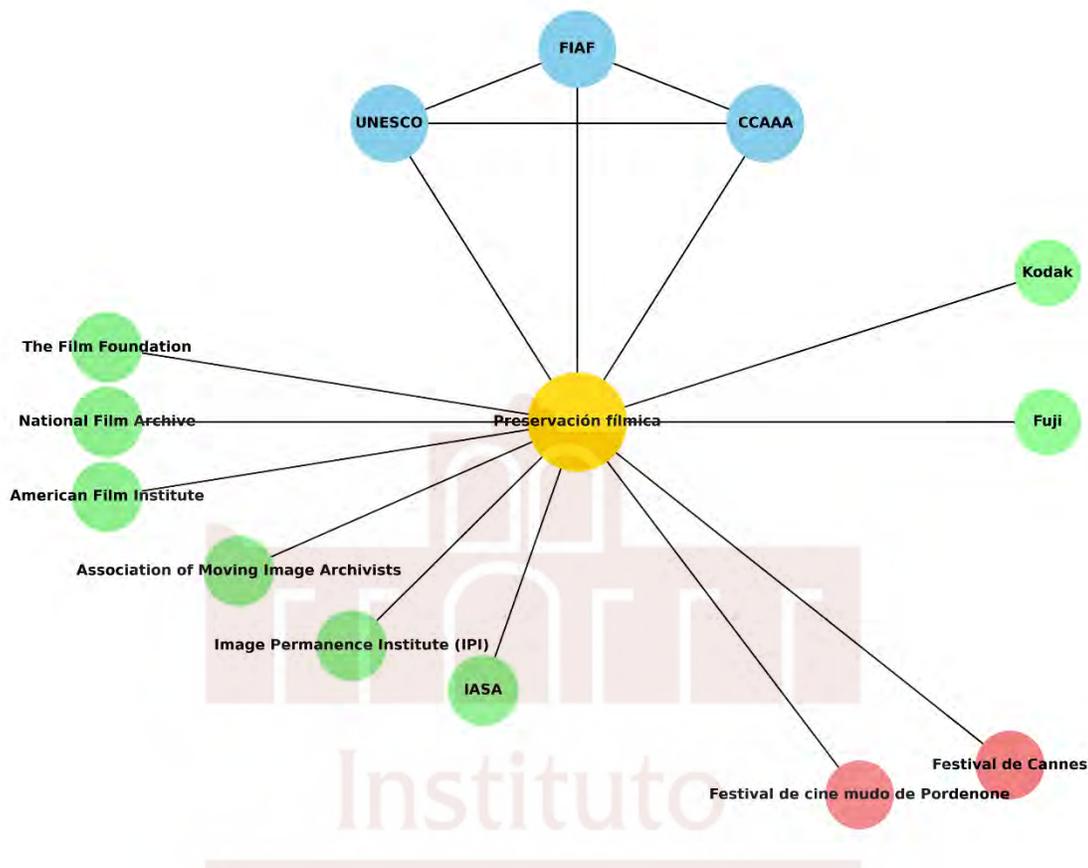
En el plano regional, destacan organizaciones como SEGIB, AECID, CLAIM, Ibermedia e Ibermemoria, que canalizan recursos financieros, promueven la cooperación horizontal y desarrollan programas específicos de fortalecimiento institucional y capacitación técnica en Iberoamérica (SEGIB, 2022; AECID, 2023).

Estas entidades operan mediante convocatorias, fondos concursables y acciones de asistencia técnica, contribuyendo a cerrar brechas de capacidades entre los países de la región. La interacción entre estos niveles —internacional y regional— permite articular un marco funcional en torno a cinco dimensiones clave:

- Normas
- Financiamiento
- Formación
- Procesos/redes
- Evaluación

Las cuales estructuran el accionar colectivo hacia la salvaguarda del patrimonio fílmicos como patrimonio cultural de la humanidad.

Figura 2 Mapa de actores internacionales en torno a la preservación del patrimonio fílmico. Elaboración propia con base en fuentes institucionales y revisión documental. El diagrama visualiza la articulación de organismos internacionales, entidades privadas, festivales y centros técnicos en relación con la preservación fílmica como objetivo compartido.



La Figura 2 representa un mapa de actores internacionales que participan, influyen o contribuyen directa o indirectamente a la preservación del patrimonio fílmico. A diferencia de una jerarquía vertical clásica, el esquema parte de un nodo central que representa la preservación fílmica como objetivo colectivo, en torno al cual se articulan distintos tipos de instituciones con funciones diferenciadas.

En la parte superior se sitúan los organismos internacionales normativos: UNESCO, FIAF y CCAAA. Estas entidades establecen estándares técnicos, articulan redes multilaterales y promueven marcos de cooperación global. Las relaciones entre ellas reflejan su historial de colaboración y complementariedad funcional.

A los lados, se agrupan los actores privados, técnicos y empresariales, como The Film Foundation, American Film Institute, National Film Archive, FUJI, Kodak, entre otros. Estos actores ofrecen financiamiento, desarrollan tecnologías de conservación o albergan colecciones significativas. Aunque en muchos casos operan de forma independiente, su vínculo con el objetivo común les inserta en una red más amplia de preservación.

Finalmente, en la parte inferior, se ubican festivales cinematográficos como el Festival de Cannes y el Festival de cine mudo de Pordenone Italia, cuya función en este ecosistema es promover la visibilidad y circulación de acervos restaurados, además de generar espacios de diálogo técnico y curaduría especializada.

Esta representación no pretende reflejar una jerarquía funcional absoluta, sino destacar la diversidad de actores, su nivel de especialización y su orientación compartida hacia la preservación.

## **2.2.6 Actores Internacionales**

### **2.2.6.1 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO**

La UNESCO desempeña un papel multifacético en la preservación del patrimonio fílmico, asumiendo roles clave como entidad rectora, normativa, integradora y difusora. A través de sus recomendaciones, programas y publicaciones, la UNESCO establece marcos de acción y fomenta la cooperación internacional para salvaguardar las imágenes en movimiento como un componente esencial del patrimonio cultural y documental.

En su rol rector, la UNESCO ha liderado la formulación de políticas internacionales. Una de sus contribuciones más relevantes es la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980), que subraya la importancia de preservar este patrimonio en tanto recurso educativo, cultural e histórico. Esta recomendación insta a los Estados miembros a adoptar medidas específicas para garantizar la conservación de las producciones audiovisuales como un bien cultural compartido (UNESCO, 1980).



Desde una perspectiva normativa, la UNESCO ha promovido el Programa Memoria del Mundo (1992), diseñado para proteger el patrimonio documental, incluyendo materiales audiovisuales, mediante el establecimiento de criterios de selección, registro y acceso. Este programa refuerza la importancia del cine y las imágenes en movimiento como testimonios insustituibles de la historia y la cultura global (UNESCO, 1992).

Como entidad integradora, la UNESCO fomenta la cooperación internacional a través del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, celebrado cada 27 de octubre. Esta fecha busca sensibilizar sobre la importancia de los documentos audiovisuales y la necesidad de implementar medidas urgentes para su preservación (UNESCO, 2016).

En su función difusora, la UNESCO ha financiado publicaciones clave para la preservación del patrimonio audiovisual y digital. Entre ellas destacan las Directrices para la preservación del patrimonio digital (2003), que abordan los retos específicos de los soportes digitales y proponen estrategias técnicas y organizativas para garantizar su preservación a largo plazo (UNESCO, 2003). Memoria del mundo: patrimonio cinematográfico nacional (1996) y Archivos audiovisuales: filosofía y principios (2016) que ofrecen fundamentos teóricos y metodológicos para el manejo de estos materiales, enfatizando su relevancia cultural y su vulnerabilidad frente al deterioro y la obsolescencia tecnológica (UNESCO, 1996, 2016).

Las redes internacionales de preservación del patrimonio fílmico, junto con las normativas, recomendaciones, leyes nacionales y regionales, encuentran su guía en el marco normativo y conceptual establecido por la UNESCO, proporcionando directrices fundamentales que han orientado tanto la creación de estructuras institucionales como la implementación de políticas públicas en el ámbito de la preservación audiovisual.

En el contexto de Iberoamérica, la UNESCO ha establecido alianzas con programas como Ibermedia, facilitando la transferencia de recursos técnicos y financieros para fortalecer las capacidades regionales. Estas colaboraciones reflejan la importancia de la cooperación internacional como un medio para superar

los retos técnicos y financieros inherentes a la preservación del patrimonio audiovisual en la región.

### **2.2.6.2 Consejo Coordinador de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA)**

El Consejo Coordinador de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA) es una red dedicada a la preservación, accesibilidad y promoción del patrimonio audiovisual como parte esencial del patrimonio cultural y documental mundial. Fundado oficialmente en el año 2000, aunque con antecedentes en la Mesa Redonda de Archivos Audiovisuales creada en 1981, el CCAAA responde a la necesidad de cooperación internacional señalada en la Recomendación para la salvaguardia y preservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO en 1980.<sup>5</sup>

Esta organización reúne a nueve asociaciones internacionales que representan diversos aspectos de los archivos audiovisuales, desde películas y programas de televisión hasta grabaciones sonoras, con el propósito de consolidar estándares, compartir conocimientos y promover políticas inclusivas para la preservación audiovisual (CCAAA, s.f.; UNESCO, 1980).

La CCAAA inició con cinco miembros fundadores: la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAF), la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA), la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA), la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) y el Consejo Internacional de Archivos (ICA).

Posteriormente, se incorporaron nuevos miembros, como la Asociación de Archivistas de Imágenes en Movimiento (AMIA), la Asociación de Archivos Audiovisuales del Sudeste Asiático y el Pacífico (SEAPAVAA), la Asociación de

---

<sup>5</sup> El Consejo Coordinador de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA) surge como una respuesta directa a la necesidad de cooperación internacional destacada en la Recomendación para la salvaguardia y preservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO en 1980. Este documento enfatiza la importancia de establecer redes y mecanismos de colaboración internacional para la preservación del patrimonio audiovisual, considerando su vulnerabilidad material y su valor cultural, histórico y educativo (UNESCO, 1980, p. 167).

Colecciones de Sonidos Grabados (ARSC) y la Federación de Bibliotecas Audiovisuales Comerciales (FOCAL). Estos miembros reflejan la diversidad y especialización del sector, representando instituciones que abarcan archivos, bibliotecas y museos de alcance nacional e internacional (CCAAA, s.f.)

El enfoque del CCAAA se basa en la coordinación y colaboración entre sus miembros, lo que permite abordar de manera colectiva los desafíos técnicos, éticos y legales que enfrentan los archivos audiovisuales. Entre sus principales actividades se encuentra la organización de los Simposios Técnicos Conjuntos (Joint Technical Symposiums), los cuales son foros internacionales de intercambio de conocimientos técnicos y buenas prácticas en la preservación audiovisual.

Además, la CCAAA coordina el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, celebrado cada 27 de octubre desde 2007, una iniciativa que busca sensibilizar sobre la importancia de preservar este tipo de patrimonio y promover acciones concretas para su protección (CCAAA, s.f.).

La CCAAA se caracteriza por tener un modelo de "asociación de asociaciones", en el que cada miembro tiene representación en la Junta Directiva. Este modelo fomenta la participación equitativa en la toma de decisiones y el diseño de estrategias conjuntas.

Los derechos y obligaciones de los miembros incluyen la participación en actividades de formación, el acceso a congresos internacionales y la colaboración en proyectos de restauración y digitalización. Además, la membresía requiere un compromiso con los objetivos del Consejo y una contribución económica que permite financiar las iniciativas colectivas (CCAAA, s.f.).

La relevancia del CCAAA radica en su capacidad para articular una red que aborde los problemas a los que se enfrenta la preservación audiovisual en un contexto de desafíos como la digitalización y la obsolescencia tecnológica. La coordinación entre asociaciones de diversas regiones y especializaciones ha permitido avances en la formulación de políticas internacionales, la capacitación técnica y la restauración de materiales audiovisuales en riesgo.

### **2.2.6.3 Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)**

Fundada oficialmente el 17 de junio de 1938, la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF, por sus siglas en inglés) se estableció como una red global dedicada a la preservación y el acceso al patrimonio cinematográfico.

Su nacimiento formal fue resultado del “Acuerdo para la Federación Internacional de Archivos Fílmicos”, firmado en París por cuatro instituciones fundadoras: la Cinémathèque française, el Reichsfilmarchiv de Alemania, el British Film Institute y la Fimoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

Aunque su constitución oficial ocurrió en esa fecha, los intercambios previos y las ideas que impulsaron su formación habían surgido años antes. Entre los propósitos iniciales de la FIAF estaba fortalecer la legitimidad y sostenibilidad de los archivos cinematográficos a través de la cooperación internacional, una iniciativa relevante en un contexto en que la preservación del cine carecía de reconocimiento institucional y enfrentaba importantes limitaciones técnicas y financieras (Dupin, 2006; Mannoni, 2006).

La FIAF se originó en un contexto internacional complejo. Durante la década de 1930, la preservación cinematográfica comenzó a desarrollarse como una disciplina, impulsada por el reconocimiento de que las películas son tanto obras de arte como documentos históricos.

Sin embargo, los desafíos derivados de la vulnerabilidad del soporte material y los costos asociados a su conservación impulsaron la necesidad de establecer una red global. Desde sus inicios, la FIAF definió principios operativos fundamentales, como la exclusión de fines comerciales y la promoción de estándares éticos y técnicos en la conservación de películas (FIAF, 2024).

Actualmente, la FIAF representa la principal red mundial de archivos cinematográficos, con 176 instituciones afiliadas en 79 países. Estas afiliaciones se dividen en dos categorías: miembros y asociados.

Los miembros son instituciones con la responsabilidad primaria de preservar colecciones de películas y que han firmado el Código de Ética de la FIAF. Por su

parte, los asociados son entidades activas en campos relacionados con los objetivos de la Federación, aunque no necesariamente responsables de colecciones de archivo calificadas. Ambas categorías participan en actividades promovidas por la FIAF, como la organización de proyecciones, la formación técnica y el desarrollo de investigaciones sobre la historia del cine (FIAF, 2024).

Entre las misiones principales de la FIAF se encuentra la defensa de un código ético para la conservación cinematográfica, la promoción de la creación de archivos en países donde no existen, y el desarrollo de políticas para mejorar el marco legal que regula el acceso y preservación del cine.

Asimismo, fomenta la cooperación internacional, lo que incluye el intercambio de materiales entre sus miembros, la organización de congresos anuales y la colaboración en iniciativas de preservación y digitalización de materiales audiovisuales. Estas actividades han contribuido significativamente a la profesionalización del sector y a la creación de estándares universales para la preservación cinematográfica (Barry, 1936; Mannoni, 2006).

La FIAF, al igual que el CCAAA implementan iniciativas orientadas a la salvaguardia del patrimonio cinematográfico global como el "Día Mundial del Patrimonio Audiovisual", que ya se mencionó anteriormente, el programa "Archivos en Riesgo", que busca proteger colecciones cinematográficas amenazadas por condiciones adversas, incluyendo la falta de recursos técnicos y económicos, o la vulnerabilidad frente a desastres naturales y conflictos políticos. (FIAF, 2024)

Estas iniciativas, junto con talleres de formación y simposios técnicos que abordan áreas críticas como la restauración, digitalización y catalogación de materiales audiovisuales, han fortalecido la profesionalización del sector y han consolidado una red global de archivistas comprometidos con la preservación integral del patrimonio audiovisual.

Con más de ocho décadas de existencia, la FIAF sigue siendo una referencia central en el campo de la preservación cinematográfica. Su enfoque en la colaboración internacional, la formación técnica y la promoción de estándares éticos

ha fortalecido las capacidades de sus miembros para preservar y difundir el patrimonio cinematográfico. Sin duda alguna la FIAF resulta ser un actor clave en la defensa del cine como patrimonio cultural universal.

Cuadro 4 Marco normativo internacional de la UNESCO aplicable a la preservación del patrimonio fílmico. El cuadro presenta un análisis descriptivo de las principales normativas y recomendaciones desarrolladas por la UNESCO que impactan en la preservación del patrimonio fílmico. Este ejercicio destaca la evolución de los instrumentos normativos internacionales y su conexión con la preservación audiovisual. Fuente: UNESCO (1972, 1980, 1992, 2003, 2005). Convenciones y Recomendaciones sobre la preservación del patrimonio cultural y documental. Recuperado de <https://www.unesco.org>

<b>Normativa o Recomendación</b>	<b>Fecha</b>	<b>Ámbito</b>	<b>Iniciativas Derivadas</b>	<b>Relevancia para el Patrimonio Fílmico</b>
Convención de La Haya	1954	Protección en conflictos armados	Creación del sistema de protección internacional para bienes culturales durante conflictos armados.	Provisión de directrices para salvaguardar archivos audiovisuales en zonas de conflicto.
Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento	1980	Preservación audiovisual	Impulso a políticas nacionales para la preservación de imágenes en movimiento; creación de sistemas de depósito legal y promoción de archivos nacionales de cine.	Fundamento para la creación de cinematecas y programas nacionales enfocados en preservar colecciones fílmicas como parte del patrimonio cultural.
Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural	1972	Patrimonio cultural y natural	Identificación y preservación de sitios culturales y naturales de valor excepcional.	Aplicación indirecta.
Convención sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales	2005	Diversidad cultural	Fomento de políticas públicas para proteger y promover la diversidad cultural en industrias creativas.	Fortalecimiento de la producción y preservación de contenidos audiovisuales que representan la diversidad cultural.
Convención para la Salvaguardia del Patrimonio	2003	Patrimonio inmaterial	Preservación de prácticas culturales intangibles,	Reconocimiento del cine como un medio para documentar y

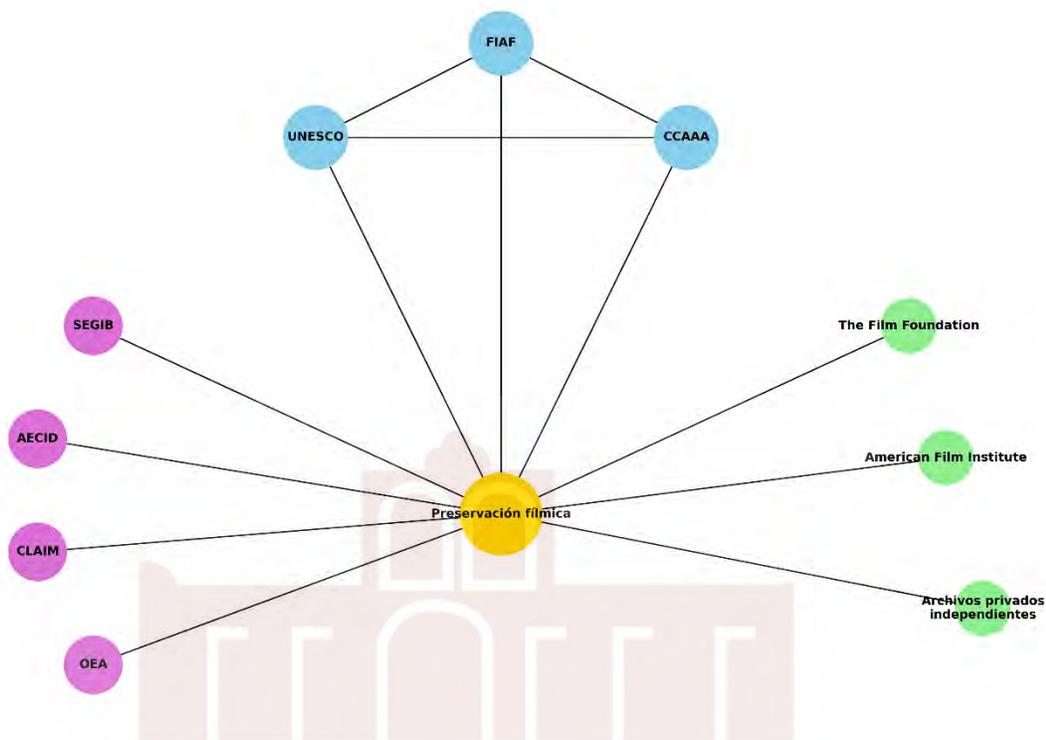
Cultural Inmaterial			incluyendo tradiciones orales y conocimientos locales.	preservar tradiciones orales y conocimientos culturales.
Memoria del Mundo	1992	Archivos y documentación histórica	Registro de archivos históricos, incluyendo películas, en la lista de Memoria del Mundo.	Reconocimiento de colecciones fílmicas como patrimonio documental de valor excepcional, promoviendo su preservación y acceso.
Recomendación sobre la Promoción y Uso del Multilingüismo y el Acceso Universal al Ciberespacio	2003	Acceso universal y diversidad lingüística	Promoción de la accesibilidad digital a recursos culturales en múltiples lenguas.	Digitalización de colecciones fílmicas y subtitulación para garantizar el acceso global al patrimonio audiovisual.

### 2.2.7 Actores regionales clave en la preservación del patrimonio fílmico

En el ámbito regional iberoamericano, la preservación del patrimonio fílmico se impulsa mediante una red de actores institucionales con funciones complementarias. AECID y SEGIB lideran la gestión política y financiera de programas como Ibermedia e Ibermemoria, que canalizan fondos para restauración, digitalización y formación técnica.

CLAIM, por su parte, articula a los archivos regionales tanto públicos como privados. Las modalidades de cooperación identificadas incluyen la técnica, financiera, cultural, horizontal, sur-sur y multilateral. Estas formas permiten el intercambio de conocimientos, la provisión de recursos y el fortalecimiento de capacidades entre instituciones.

Figura 3 Mapa de actores regionales (iberoamericanos) en torno a la preservación del patrimonio fílmico. Elaboración propia a partir de fuentes institucionales y análisis documental. Se representan los actores vinculados con la preservación fílmica en el ámbito iberoamericano



La Figura 3 muestra un mapa de actores regionales (iberoamericanos) vinculados con la preservación del patrimonio fílmico, articulados alrededor de este objetivo como eje central.

En la parte superior se sitúan los organismos internacionales UNESCO, FIAF y CCAAA, cuyas funciones abarcan la definición de estándares técnicos, la articulación de redes de y la producción normativa de alcance global en materia de preservación.

De lado izquierdo, se agrupan los actores regionales iberoamericanos, entre ellos la SEGIB, la AECID, CLAIM y la OEA, cuyas contribuciones se relacionan principalmente con el financiamiento de programas, cooperación cultural Sur-Sur y la promoción de políticas públicas orientadas al fortalecimiento institucional y a la integración regional en el ámbito cultural.

En el lado derecho se encuentran los actores privados, como The Film Foundation, el American Film Institute y una categoría general de archivos privados independientes, estos últimos con menor grado de integración a redes formales pero con una destacada participación.

### **2.2.3.1 CLAIM Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento**

La CLAIM fue fundada en abril de 1985 en la Ciudad de México, como una asociación civil sin fines de lucro que reúne a 35 instituciones de 18 países de América Latina. (CLAIM,s.f.)

Su misión principal radica en promover el rescate, preservación, conservación, restauración, circulación y apropiación del patrimonio cultural cinematográfico y audiovisual de la región. CLAIM se ha destacado por su enfoque en la cooperación regional y la capacitación técnica en un área históricamente vulnerable en términos de recursos y atención política.

La historia de CLAIM refleja cierta evolución en los esfuerzos de cooperación regional. Aunque los vínculos entre las cinematecas latinoamericanas se remontan a la década de 1950, los intentos iniciales, como la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), no lograron consolidarse debido a tensiones internas y una falta de continuidad en los proyectos.

No obstante, la creación de CLAIM representó un punto de inflexión, permitiendo articular a instituciones clave como la Cineteca Nacional de México, la Filmoteca de la UNAM, la Cinemateca Brasileira, la Fundación Cinemateca Boliviana y la Cineteca Nacional de Chile, entre otras. Este modelo de colaboración fomentó el desarrollo de políticas regionales y proyectos conjuntos de preservación y restauración. (CLAIM,s.f.)

CLAIM cuenta actualmente con una estructura organizativa que incluye una Asamblea General como su máxima autoridad, así como un Comité Directivo encargado de coordinar proyectos y representar a los miembros en foros internacionales.

Los miembros que actualmente conforman la CLAIM son: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela distribuidos de la siguiente manera:

**Argentina:**

- Fundación Cinemateca Argentina
- Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken
- Videoteca del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

**Bolivia:**

- Fundación Cinemateca Boliviana
- Pukañawi - Cineteca de Derechos Humanos

**Brasil:**

- Arquivo Nacional do Brasil
- Cinemateca do Museo de Arte Moderno do Rio de Janeiro
- Cinemateca Brasileira

**Chile:**

- Cineteca Nacional de Chile

**Colombia:**

- Cinemateca de Bogotá - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

**Costa Rica:**

- Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (Centro de Cine) del Ministerio de Cultura y Juventud

**Cuba:**

- Cinemateca de Cuba

**Ecuador:**

- Cinemateca Nacional del Ecuador - Ulises Estrella

**El Salvador:**

- Fundación Museo de la Palabra y la Imagen

**Guatemala:**

- Archivo de la Imagen ILHAA, Escuela de Historia, Universidad de San Carlos de Guatemala



- Red Centroamericana y del Caribe del Patrimonio Fílmico y Audiovisual, RED-CCAFAARLOS de Guatemala

**México:**

- Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. (CCC)
- Cineteca Nacional
- Cineteca Nuevo León - Centro de las Artes Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León
- Cineteca Zacatecas
- Dirección General de Actividades Cinematográficas - Filmoteca de la UNAM
- Filmoteca Michoacana
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
- Oaxacacine, AC

**Nicaragua:**

- Cinemateca de Nicaragua

**Paraguay:**

- Fundación Cinemateca del Paraguay

**Perú:**

- Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica de Perú (PUCP)

**Puerto Rico:**

- Archivo de Imágenes en Movimiento - Archivo General de Puerto Rico

**República Dominicana:**

- Archivo General de la Nación
- Cinemateca Dominicana - Dirección General de Cine

**Uruguay:**

- Archivo Audiovisual Prof. Dina Pintos del Centro Ignis, Universidad Católica del Uruguay
- Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE
- Cinemateca Uruguaya

**Venezuela:**

- Fundación Cinemateca Nacional

Los proyectos de cooperación regional liderados por CLAIM han sido fundamentales para consolidar su impacto en la preservación audiovisual como el Catálogo Colectivo Iberoamericano, en colaboración con Ibermedia, que tiene como objetivo unificar los registros de materiales audiovisuales en Iberoamérica para facilitar su consulta y preservación.

Asimismo, CLAIM ha gestionado exitosamente proyectos de restauración en cooperación con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), beneficiando a numerosos archivos con la restauración de filmes y la donación de materiales especializados para la conservación. (SEGIB, 2011)

En abril del 2011, se puso en marcha la implementación del Catálogo Colectivo Iberoamericano, el objetivo del proyecto es crear un catálogo que permita consultar en tiempo real toda la documentación que se disponga en todos los archivos fílmicos, sea cual sea el formato, soporte, tipo de material. La organización del material permitirá a las cinematecas, importar y exportar registros a cualquier catálogo o desde cualquier catálogo y por otro lado se contará con un sistema preciso, sistemático y claro para catalogar. Este proyecto podría servir de base para después crear un repositorio digital. (SEGIB, 2011, p.20.)

### **2.2.3.2 IBERMEDIA**

Los Programas Iberoamericanos de Cooperación Cultural (IBERMEDIA) representan un modelo único de articulación multilateral entre los países que conforman la comunidad iberoamericana. Desde la creación de la actual Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) en 1991, estos programas han consolidado un enfoque de cooperación horizontal basado en el diálogo, la solidaridad y el entendimiento mutuo.

Cada programa surge de la afiliación voluntaria de los Estados participantes, quienes aportan recursos financieros y en especie, lo que les permite romper con la tradicional dicotomía entre donantes y receptores (Congreso de España, 2007).

Estos programas abarcan una diversidad de ámbitos, desde la preservación de archivos históricos con IBERARCHIVOS, fundado en 1999, hasta la integración del espacio audiovisual con IBERMEDIA, creado en 1997, y la protección del patrimonio sonoro y audiovisual mediante IBERMEMORIA, iniciado en 2016.

Estas iniciativas reflejan un modelo de cooperación cultural flexible, que fomenta la creación de estándares y la transferencia de conocimientos, (Cooperación Española, 2023).

A lo largo de más de tres décadas, los Programas Iberoamericanos se articulan como un modelo de respuesta a las necesidades de los países participantes. En el ámbito del patrimonio audiovisual, iniciativas como Ibermedia e Ibermemoria Sonora y Audiovisual han demostrado su relevancia estratégica al promover la colaboración internacional en la preservación y difusión del patrimonio cinematográfico.

Estas acciones promueven la conservación y el acceso a materiales culturales esenciales, y también impulsan la formulación de estándares y políticas conjuntas que fortalecen las capacidades regionales. Solo para fines didácticos se anexa cuadro con los programas Ibermedia:

Cuadro 5 Programas Iberoamericanos de Cooperación Cultural. Elaboración propia con datos de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB, 2023), Cooperación Española (2023) y Parlamento Europeo (2023).

Programa	Ámbito de Acción	Fundación	Objetivo
IBERARCHIVOS	Archivos históricos	1999	Fomentar el desarrollo y conservación de archivos en Iberoamérica.
IBERARTESANÍAS	Artesanías	2006	Promover las artesanías como herramienta de identidad y desarrollo cultural.
IBERBIBLIOTECAS	Bibliotecas públicas	1998	Fortalecer el acceso al conocimiento y la información a través de bibliotecas públicas.
IBERCULTURA VIVA	Políticas culturales comunitarias	2014	Fomentar políticas culturales de base comunitaria.
IBERESCENA	Artes escénicas	2006	Apoyar la construcción del espacio escénico iberoamericano.
IBERMEDIA	Audiovisual	1997	Promover la integración y el desarrollo del espacio audiovisual iberoamericano.

IBERMEMORIA SONORA Y AUDIOVISUAL	Patrimonio sonoro y audiovisual	2016	Preservar el patrimonio sonoro y audiovisual de la región.
IBERMUSEOS	Museos	2007	Fomentar el desarrollo y la colaboración entre museos de la región.
IBERMÚSICAS	Música	2012	Impulsar la creación y difusión de las músicas iberoamericanas.
IBERORQUESTAS JUVENILES	Orquestas juveniles	2008	Apoyar la formación y desarrollo de orquestas juveniles.
IBER-RUTAS	Derechos y migraciones	2012	Fortalecer los derechos e interculturalidad en contextos de migración.
RADI	Archivos diplomáticos	2006	Preservar y promover el acceso a los archivos diplomáticos iberoamericanos.
IBERCOCINAS	Cocina y gastronomía	2014	Promover las tradiciones culinarias iberoamericanas como parte del patrimonio cultural.

Para tener un escenario más claro en cifras el programa Ibermedia es una iniciativa multilateral que promueve la creación de un espacio audiovisual iberoamericano, fomentando la coproducción de películas, la formación de profesionales y la preservación del patrimonio audiovisual en los países miembros. Desde su creación en 1997, ha financiado más de 1,000 películas y ha otorgado más de 3,100 becas de formación en 23 países de Iberoamérica e Italia, contribuyendo al trabajo de más de 3,330 empresas y más de 11,000 profesionales. (Programa Ibermedia, s.f.)

Entre las películas destacadas financiadas por Ibermedia se encuentran "El secreto de sus ojos" (2009), una coproducción argentino-española que ganó el Óscar a la Mejor Película Extranjera, y "La teta asustada" (2009), una coproducción peruano-española que obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín. (Programa Ibermedia, 2024)

Además, en la 72ª edición del Festival de San Sebastián en 2024, once largometrajes que recibieron fondos de Ibermedia fueron seleccionados, incluyendo "El aroma del pasto recién cortado" de la argentina Celina Murga y "Los domingos mueren más personas" del argentino Lair Said. (Programa Ibermedia, 2024)

En cuanto a la formación de profesionales Ibermedia también ha sido fundamental. Ha otorgado más de 3,100 becas de formación en 23 países de Iberoamérica e Italia, contribuyendo al desarrollo de habilidades y conocimientos en la industria. Además, ha apoyado la promoción y distribución de 298 películas, facilitando su exhibición en festivales internacionales y su acceso a circuitos comerciales. (Ibermedia, s.f.)

#### **2.2.3.4 OEA (Organización de Estados Americanos)**

En el caso de la Organización de los Estados Americanos (OEA), se han identificado al menos dos colaboraciones relevantes en el ámbito de la preservación fílmica. La primera de ellas fue un proyecto para la creación de un laboratorio de restauración fílmica en América Latina, el cual quedó plasmado en un documento firmado entre la OEA y otras instituciones.

Sin embargo, no se encontró información adicional sobre la implementación o los resultados concretos de esta iniciativa, lo que limita la posibilidad de evaluar su impacto. La segunda colaboración fue mencionada en una entrevista con Iván Trujillo (2025), quien señaló que la OEA brindó apoyo para actividades relacionadas con la Escuela Sobre Ruedas, un proyecto educativo itinerante que promovía la difusión del cine en comunidades rurales.

Trujillo mencionó que la OEA facilitó reuniones y recursos para estas actividades, aunque no se encontraron archivos específicos que documenten dicha participación, lo que deja esta información en el ámbito del testimonio oral (Trujillo, 2025).

## **2.2.8 Otros actores clave en la preservación del patrimonio fílmico**

Como se ha visto a lo largo de la investigación, la preservación del patrimonio fílmico es una tarea que trasciende las fronteras nacionales y requiere la colaboración de múltiples actores, tanto públicos como privados. En este contexto, diversas organizaciones e instituciones han emergido como actores.

Cada una de estas entidades ha contribuido de manera significativa a la conservación, restauración y difusión del patrimonio fílmico, desde sus respectivos ámbitos de acción.

### **2.2.4.1 Actores privados**

Entre estos actores destacan The Film Foundation, el National Film Archive, el American Film Institute, el Institut National de l'Audiovisuel (INA) de Francia, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de Cuba, la AMIA (The Association of Moving Image Archivists), la IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), el proyecto SOIMA (Sound and Image Collections Conservation), el Image Permanence Institute, y compañías privadas como Kodak y Fuji.

The Film Foundation, fundada en 1990 por el reconocido cineasta Martin Scorsese, se ha consolidado como una de las organizaciones más influyentes en la preservación del cine clásico y contemporáneo. Su misión principal es proteger y restaurar películas que forman parte del patrimonio cultural mundial, especialmente aquellas que se encuentran en riesgo de deterioro o desaparición.

A través de proyectos colaborativos con archivos fílmicos y festivales de cine, The Film Foundation ha logrado restaurar más de 900 películas, muchas de las cuales han sido presentadas en eventos internacionales, permitiendo a nuevas generaciones acceder a obras que de otra manera podrían haberse perdido (The Film Foundation, s.f.).

Por su parte, el National Film Archive del Reino Unido, establecido en 1935, es uno de los archivos más antiguos y respetados a nivel mundial. Su labor se centra en la adquisición, preservación y difusión de películas británicas e internacionales. El archivo no solo conserva material fílmico, sino que también realiza investigaciones sobre técnicas de restauración y ofrece acceso público a su colección, promoviendo así la educación y el aprecio por el cine (National Film Archive, s.f.).

En Estados Unidos, el American Film Institute (AFI), fundado en 1967, desempeña un papel crucial en la preservación del cine estadounidense. A través de su programa de conservación, el AFI ha restaurado numerosas películas clásicas y ha trabajado en la digitalización de materiales fílmicos para garantizar su accesibilidad en el futuro. Además, el instituto organiza eventos y publicaciones que fomentan el estudio y la apreciación del cine como arte y como documento histórico (American Film Institute, s.f.).

En Francia, el Institut National de l'Audiovisuel (INA), creado en 1975, es una institución pionera en la preservación de materiales audiovisuales por parte del estado. El INA no solo se dedica a la conservación de películas, sino también de programas de televisión y archivos sonoros. Su labor incluye la digitalización de materiales y la investigación en tecnologías de preservación, lo que ha permitido salvaguardar una vasta colección que refleja la historia audiovisual francesa (INA, s.f.).

En América Latina, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado en 1959, ha sido un actor clave en la preservación del cine cubano y latinoamericano. El ICAIC no solo produce y distribuye películas, sino que también ha desarrollado programas de restauración y conservación de su archivo fílmico, el cual es considerado uno de los más importantes de la región (ICAIC, s.f.).

A nivel global, la Association of Moving Image Archivists (AMIA), establecida en 1990, reúne a profesionales de la archivística fílmica para promover estándares y prácticas en la preservación de materiales audiovisuales. La AMIA organiza

conferencias, talleres y publicaciones que fomentan el intercambio de conocimientos y la colaboración entre archivos de todo el mundo (AMIA, s.f.).

En el ámbito de los archivos sonoros y audiovisuales, la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), fundada en 1969, juega un papel fundamental. La IASA se dedica a la preservación de grabaciones sonoras y audiovisuales, promoviendo la investigación y el desarrollo de técnicas de conservación. Su proyecto SOIMA (Sound and Image Collections Conservation) se enfoca en la preservación de colecciones de sonidos e imágenes en riesgo, especialmente en países en desarrollo (IASA, s.f.).

El Image Permanence Institute (IPI), afiliado al Rochester Institute of Technology, es otro actor relevante en el campo de la preservación fílmica. Fundado en 1985, el IPI se especializa en la investigación y desarrollo de tecnologías para la conservación de materiales fotográficos y fílmicos. Sus estudios sobre la degradación de películas y las condiciones óptimas de almacenamiento han sido fundamentales para la industria (Image Permanence Institute, s.f.).

Las compañías privadas como Kodak y Fuji han contribuido a la preservación del patrimonio fílmico a través de la producción de materiales de alta calidad y la emisión de boletines técnicos que orientan a archivos y cineastas sobre las mejores prácticas para conservar películas. Estas empresas han sido aliadas clave en la transición hacia formatos digitales, sin descuidar la importancia de preservar los materiales analógicos (Kodak, s.f.; Fuji, s.f.).

#### **2.2.4.2 Actores Europeos**

En el ámbito europeo, Italia ha desempeñado también un papel destacado en la preservación del patrimonio fílmico, particularmente a través de iniciativas en ciudades como Pordenone y Bolonia. El Festival de Cine Mudo de Pordenone, fundado en 1982, es uno de los eventos más importantes dedicados a la preservación y difusión del cine mudo.

Este festival no solo exhibe películas restauradas, sino que también promueve la investigación y el intercambio de conocimientos entre especialistas en restauración fílmica (Le Giornate del Cinema Muto, s.f.).

Por su parte, la Cineteca di Bologna, fundada en 1963, es reconocida internacionalmente por su labor en la restauración de películas clásicas, especialmente del cine italiano. Su laboratorio de restauración, considerado uno de los más avanzados del mundo, ha servido como modelo para otras instituciones.<sup>6</sup>

### **2.3 Cooperación Técnica. Formación para la preservación**

La preservación del patrimonio audiovisual y fílmico requiere de la formación continua de especialistas que puedan responder a los retos tecnológicos, logísticos y conceptuales en la conservación y restauración de este tipo de bienes culturales.

Es claramente identificable en algunos países como la cooperación técnica a partir del desarrollo de los programas de capacitación para la preservación se han generado cambios paradigmáticos en concepciones, procesos y técnicas que han hecho avanzar la preservación hacia estándares internacionales.

Para analizar esta idea, se han identificado programas académicos y técnicos que se han implementado a nivel internacional y nacional, involucrando a actores clave como organizaciones internacionales, instituciones académicas, asociaciones profesionales y entidades gubernamentales.

Estos programas se pueden clasificar en iniciativas con participación de cooperación internacional y programas nacionales. Algunos de los programas que se lograron mapear son los siguientes:

---

<sup>6</sup> De hecho, el laboratorio de restauración de la Cineteca Nacional de México fue creado a imagen y semejanza del de Bolonia, y sus técnicos fueron capacitados directamente por Paolo Tosini, uno de los expertos más reconocidos en el campo de la restauración fílmica (Cineteca di Bologna, s.f.; Cineteca Nacional, 2020).

### 2.3.1 Programas de Cooperación técnica Internacional

El Diplomado en Preservación del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual de Iberoamérica, inició en 2019, y se trata de una colaboración entre la Secretaría de Cultura de México, la Fonoteca Nacional y el Programa Iberoamérica Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

Su objetivo es capacitar a profesionales en conservación y digitalización de documentos audiovisuales, con un enfoque regional en Iberoamérica. El diplomado se ha realizado anualmente desde su implementación, convocando a especialistas de diversos países para un intercambio técnico y cultural.

“Este diplomado es un esfuerzo de cooperación internacional que fortalece las capacidades regionales en la conservación del patrimonio audiovisual” (Secretaría de Cultura, 2019).

Escuela de Preservación y Restauración Fílmica (UNAM, FIAF y Cineteca di Bologna) Tuvo una única edición en el año 2019 y fue producto de la colaboración entre la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y la Cineteca di Bologna, con apoyo del laboratorio italiano L'Immagine Ritrovata.

“La colaboración internacional ha permitido desarrollar programas de alta especialización, como la Escuela de Restauración Fílmica en 2019” (ARCADIA, 2019).

Escuela sobre Ruedas para la Preservación Fílmica (FIAF), es un proyecto de la FIAF de carácter itinerante para capacitar a profesionales en regiones con limitaciones de infraestructura especializada. El programa ha sido desarrollado en países de América Latina con el objetivo de democratizar el acceso a la formación técnica y fortalecer los archivos audiovisuales de la región.

“La Escuela sobre Ruedas garantiza la transferencia de conocimientos en áreas donde el acceso a formación es limitado” (FIAF, s.f.).

### **2.3.2 Programas Mexicanos con apoyo de la CID para la preservación del patrimonio filmico.**

#### Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual (DiPRA)

Esta diplomatura, impulsada por la Sociedad por el Patrimonio Audiovisual, tiene como objetivo formar a profesionales latinoamericanos en técnicas de preservación y restauración audiovisual. Implementada de manera periódica desde sus inicios, combina módulos teóricos y prácticos con un proyecto final aplicado. La DiPRA destaca por su enfoque regional y la participación de expertos en el campo de la conservación audiovisual.

“La DiPRA busca consolidar capacidades regionales en preservación audiovisual a través de una formación integral” (Sociedad por el Patrimonio Audiovisual, s.f.).

#### Programa de formación de la Cineteca Nacional

La Cineteca Nacional de México organiza talleres, seminarios y cursos orientados a la conservación, digitalización y restauración del patrimonio audiovisual. Este programa es de carácter permanente, dirigido tanto a profesionales como a estudiantes, y se enfoca en el fortalecimiento de las capacidades nacionales en el manejo de archivos cinematográficos.

“La formación nacional es esencial para garantizar la preservación del patrimonio filmico mexicano y fortalecer a los profesionales en este ámbito” (Cineteca Nacional, s.f.).

La formación en preservación audiovisual y filmica, tanto a nivel internacional como nacional, es una herramienta clave para la protección del patrimonio cultural en un contexto marcado por la obsolescencia tecnológica y la falta de recursos especializados. Todas estas iniciativas reflejan la importancia de la cooperación interinstitucional para fortalecer las capacidades técnicas y teóricas de los profesionales en esta área.

Asimismo, la continuidad de estos programas es fundamental para enfrentar los desafíos de la preservación y garantizar el acceso a este patrimonio para las generaciones futuras.

### Capítulo 3. Análisis de capacidad institucional para la coadyuvancia en la preservación del patrimonio fílmico.

#### Introducción

En este capítulo se hace un análisis de la capacidad institucional de tres organismos internacionales clave en la preservación del patrimonio fílmico: la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). Estas entidades han contribuido de forma decisiva al establecimiento de marcos técnicos, normativos y de gobernanza que orientan los esfuerzos de conservación audiovisual a nivel global y regional.

Se examinan diversas dimensiones institucionales que permiten valorar su capacidad de coadyuvancia en este campo: el esfuerzo regulatorio y normativo, las estructuras de comunicación interinstitucional, los programas de capacitación técnica, los mecanismos de financiamiento, los protocolos de salvamento, y las atribuciones y estructuras orgánicas que configuran su funcionamiento interno.

El análisis no solo identifica las fortalezas de cada organización en términos de liderazgo, influencia normativa o innovación técnica, sino que también permite observar los desafíos persistentes en materia de articulación, sostenibilidad financiera y cobertura territorial. Se presta especial atención al modo en que estas instituciones interactúan con gobiernos, archivos nacionales, organizaciones de la sociedad civil y otras instancias de cooperación cultural, considerando su potencial para generar impactos sostenibles en la preservación del patrimonio fílmico.

Finalmente, se evalúan las contribuciones sustantivas de estas organizaciones al desarrollo de estándares internacionales, al fortalecimiento de capacidades regionales y a la promoción del acceso público al patrimonio audiovisual, reconociendo su papel en la consolidación de una cultura de la preservación como parte integral de los procesos de desarrollo cultural y memoria colectiva.

### **3.1 Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)**

#### **3.1.1. Capacidades**

La FIAF se distingue por su contribución al desarrollo de capacidades en la preservación del patrimonio fílmico. Estas capacidades han sido concebidas como un conjunto de acciones estratégicas que incluyen la elaboración de estándares técnicos, la promoción de la cooperación interinstitucional, la capacitación de especialistas, la gestión de recursos financieros y el diseño de protocolos de salvamento ante emergencias.

Si bien estas iniciativas representan un avance significativo en la creación de un marco de referencia global para la preservación, su implementación práctica varía considerablemente entre los miembros, reflejando que existen desigualdades conceptuales y estructurales del sector.

Las iniciativas que se analizan no solo reflejan un esfuerzo técnico y normativo, sino también una respuesta a los desafíos que se han mencionado a lo largo del trabajo como las limitaciones financieras, desigualdades regionales y la acelerada transformación tecnológica.

A través de la creación de un marco normativo, programas de formación técnica, redes de colaboración interinstitucional y protocolos de salvamento ante emergencias, la FIAF busca establecer estándares que, aunque no siempre son implementados de manera uniforme por sus miembros, representan una base mínima para la preservación fílmica.

#### **3.1.2 Esfuerzo regulatorio**

El esfuerzo regulatorio de la FIAF se ha visto reflejado a través de la producción y difusión de recursos técnicos y normativos diseñados para estandarizar, fortalecer y guiar las prácticas de preservación del patrimonio fílmico a nivel global. Estos documentos y herramientas se convierten en referencia fundamental para las instituciones miembros y otros actores interesados en la preservación.

Ejemplos de estos documentos estandarizados son las Mejores prácticas de conservación FIAF (Technical Commission 2009) o el Manual de desastres de la FIAF (Walsh, 2024) los cuales constituyen un estándar que ofrece un piso común para orientar las acciones en los archivos afiliados y no afiliados.

Es importante mencionar que, el nivel de implementación está condicionado por las capacidades técnicas, financieras y organizativas de cada miembro, lo que vuelve un objetivo importante el fortalecer los mecanismos de cooperación y transferencia de conocimientos para garantizar una aplicación más homogénea de estas normativas.

Los recursos normativos y publicaciones de la FIAF están disponibles principalmente en inglés y algunos en francés, lo que deja un vacío significativo de materiales en español. Esta ausencia puede dificultar que las instituciones en regiones hispanohablantes accedan plenamente a estos recursos y que se realicen traducciones que pudieran presentar sesgos o malinterpretación de conceptos.

Se advierte también que algunos recursos, están restringidos únicamente a los miembros registrados de la FIAF, lo que se especifica con la leyenda: "Esta página sólo es accesible para los miembros registrados de la Comunidad FIAF (es decir, el personal de las instituciones afiliadas a la FIAF que se han registrado para acceder al área restringida)." (Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF], s.f., párr. 1).

Aunque estos materiales están disponibles en el sitio web oficial de la FIAF <https://www.fiafnet.org/>, las barreras lingüísticas y las limitaciones de acceso pueden significar retos importantes al nivel técnico, particularmente en contextos con capacidades institucionales reducidas. Esta situación subraya la importancia de ampliar la disponibilidad de recursos en más idiomas y garantizar un acceso más inclusivo.

Cuadro 6 Comparación de las publicaciones clave en el esfuerzo regulatorio de la FIAF y su impacto en la preservación del patrimonio filmico (Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF], s.f.).

<b>Publicación</b>	<b>Propósito</b>	<b>Implementación Práctica</b>	<b>Impacto observado</b>
Glosario de términos filmográficos	Establecer un vocabulario común para los procesos fílmicos.	Usado en capacitaciones de archivistas para mejorar la comunicación técnica entre instituciones.	Mejora en la uniformidad del lenguaje técnico en proyectos colaborativos.
Glosario de términos técnicos	Facilitar la comprensión de términos especializados en preservación y restauración fílmica.	Referencia utilizada en proyectos internacionales y manuales técnicos.	Fortalece la estandarización del lenguaje técnico en el sector audiovisual.
Lista de laboratorios fotoquímicos	Proveer información actualizada sobre laboratorios activos para procesos analógicos.	Utilizado por miembros para identificar recursos clave en restauración.	Apoya la continuidad de procesos fotoquímicos a nivel global.
Documentos de orientación sobre tecnología digital	Ofrecer guías prácticas para la transición de formatos analógicos a digitales.	Implementado en el Archivo Nacional de Películas de Canadá para digitalización y preservación.	Facilita la planificación de proyectos de digitalización con estándares.
Mejores prácticas de conservación	Establecer lineamientos internacionales para preservar materiales audiovisuales.	Utilizado por la Cineteca Nacional de México en la preservación de acervos históricos.	Garantiza la conservación a largo plazo en condiciones controladas.
Pruebas de resolución de duplicación de películas	Asegurar la calidad técnica en procesos de duplicación y restauración de películas.	Usado en restauraciones de archivos fílmicos europeos.	Establece estándares técnicos para mantener la calidad en los procesos de restauración.
Manual de catalogación de imágenes en movimiento de la FIAF	Proporcionar pautas para organizar y describir acervos audiovisuales.	Adoptado por instituciones de América Latina para mejorar la accesibilidad de colecciones.	Mejora el acceso y el uso de acervos para investigación y difusión.
Documentos y recursos para la recuperación ante desastres	Ofrecer herramientas prácticas para mitigar riesgos y responder ante emergencias en archivos.	Usados en Haití tras el terremoto de 2010 para rescatar archivos fílmicos dañados.	Minimiza la pérdida de patrimonio audiovisual en situaciones críticas.
Ejemplos de políticas de cobranza	Guiar a las instituciones en la selección de materiales prioritarios para preservación.	Referencia para definir prioridades en archivos europeos y americanos.	Ayuda a optimizar recursos al priorizar materiales culturalmente relevantes.
Lista y foro de escáneres de película	Facilitar el intercambio de experiencias y	Utilizado por instituciones con recursos limitados	Fomenta la adopción de tecnologías avanzadas en

	mejores prácticas en el uso de equipos técnicos.	para acceder a información sobre tecnologías específicas.	contextos de bajos recursos.
Lista de lectura de FFV1 y Matroska	Introducir estándares abiertos para codificación y almacenamiento digital de materiales audiovisuales.	Adoptado en Europa del Este para digitalización de archivos filmicos.	Garantiza la interoperabilidad y longevidad de archivos digitales.
La Declaración Digital	Destacar la importancia de la digitalización como herramienta para la preservación.	Usada como marco conceptual en programas de digitalización en América Latina.	Enfatiza la relevancia de la digitalización para garantizar el acceso y la conservación.
Base de datos de proyectos de Madrid (restringida)	Compilar y compartir proyectos de preservación en curso entre los miembros registrados.	Accesible solo para miembros registrados; usado para fomentar colaboración internacional.	No se tuvo acceso al contenido
Manual de desastres de la FIAF	Proveer directrices para la preparación, respuesta y recuperación ante emergencias.	Implementado en situaciones de crisis, como inundaciones en archivos asiáticos.	Mejora la resiliencia institucional ante desastres naturales o accidentes.

### 3.1.3 Estructura de comunicación interinstitucional

La estructura de comunicación interinstitucional de la FIAF se lleva a cabo a través de una serie de iniciativas y eventos que fomentan el intercambio de conocimientos, experiencias y mejores prácticas entre sus instituciones miembro. Estas acciones se centran en la organización de congresos, premios, simposios técnicos y días conmemorativos, los cuales constituyen espacios clave para establecer redes de colaboración y promover los avances de la preservación del patrimonio filmico.

- Congresos de la FIAF

Los congresos anuales de la FIAF son uno de los principales foros de comunicación interinstitucional, donde los miembros tienen la oportunidad de discutir avances tecnológicos, compartir experiencias y planificar estrategias conjuntas. Los informes generados en estos eventos, aunque valiosos, están restringidos únicamente a miembros registrados, lo que limita su impacto en instituciones externas.

Estos informes no solo documentan el estado anual de los archivos miembros, sino que también presentan los resultados de proyectos de restauración, estudios técnicos, metodologías de conservación, y reflexiones sobre los desafíos actuales del campo archivístico. Su riqueza radica en la sistematización del conocimiento institucional y en la posibilidad de identificar tendencias globales, tales como la digitalización de materiales, la preservación de soportes obsoletos, o los esfuerzos por garantizar el acceso equitativo a los acervos audiovisuales (FIAF, 2023).

Además, los informes contienen las recomendaciones de los comités técnicos de FIAF como la Technical Commission o la Cataloguing & Documentation Commission que son centrales para la actualización de los lineamientos internacionales en materia de estándares de conservación, descripción archivística y acceso.

Un ejemplo de la relevancia de estos espacios fue el congreso de 2022 en Budapest, donde se discutieron temas estratégicos como la sostenibilidad de los archivos en contextos de crisis, la necesidad de políticas inclusivas en la preservación digital y el fortalecimiento de redes regionales de cooperación. (FIAF, 2022).

La estructura organizativa, detallada en las Directrices del Congreso, establece un marco normativo claro que fomenta la participación activa de los miembros. Los congresos FIAF tienen un carácter rotativo, es decir, cada año se llevan a cabo en algún país miembro distinto.

- Premios FIAF

El Premio FIAF reconoce a figuras destacadas del ámbito cinematográfico que han contribuido a la preservación del patrimonio audiovisual. Este galardón no solo es un mecanismo de difusión cultural, sino que también refuerza la visibilidad de la FIAF a nivel internacional.

Ejemplos recientes incluyen la entrega del premio a Guillermo del Toro en 2023, quien utilizó su plataforma para abogar por la necesidad de más fondos para la conservación fílmica en países en desarrollo.

Fotografía 1 Fotografía:Guillermo del Toro recibe el Premio FIAF 2023 en Toronto, acompañado por Cameron Bailey (CEO de TIFF), Natania Sherman, Anita Lee y Keith Bennie. Ceremonia realizada el 8 de septiembre de 2023 en el bar-café Varda del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF). Fuente: Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF, 2023).



«Me siento profundamente honrado de que la FIAF haya considerado oportuno otorgarme este premio. No hay causa más importante en nuestro arte que la preservación del cine para el público futuro y las generaciones futuras de creadores. Me complace contribuir a ese esfuerzo».

En su discurso al recibir el Premio FIAF 2023, Guillermo del Toro reflexionó sobre el papel fundamental de la preservación cinematográfica en un contexto global cada vez más incierto. Subrayó que la conservación de los archivos fílmicos no solo protege objetos del pasado, sino que constituye una defensa activa del futuro:

[...] la preservación, la difusión y la proclamación de todo lo que existió en el pasado nos permite tener un futuro real, algo verdadero, que evita repetir los errores del pasado y que potencia aquello que fue hecho correctamente, de manera bella y adecuada. (Del Toro, 2023, p. 93).

También advirtió que “la humanidad enfrenta uno de los periodos más oscuros” en materia de preservación y acceso a los materiales audiovisuales (Del Toro, 2023, p. 93), por lo que enfatizó la urgencia de fortalecer los esfuerzos de conservación frente a las amenazas derivadas de cambios tecnológicos vertiginosos, recortes presupuestales y la obsolescencia de los formatos.

Desde su perspectiva, preservar el patrimonio audiovisual implica también defender el derecho de las futuras generaciones a acceder a testimonios

culturales auténticos y a construir sus propias interpretaciones del pasado sobre bases documentales sólidas.

Esta postura coincide con las preocupaciones de diversos teóricos de la preservación, quienes advierten que, sin políticas sistemáticas y cooperación internacional, vastas zonas de la memoria fílmica corren el riesgo de desaparecer. La intervención de Del Toro refuerza, además, la idea de que la preservación no debe entenderse como un esfuerzo aislado de almacenamiento, sino como una tarea activa, transversal y estratégica.<sup>7</sup>

- Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

El 27 de octubre fue proclamado como el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual por la Conferencia General de la UNESCO en 2005, con el propósito de “concienciar sobre la importancia de los documentos audiovisuales como parte integrante del patrimonio cultural” (UNESCO, 2023a, párr. 1).

Esta conmemoración se alinea con el artículo 7 de la Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, incluido el digital (UNESCO, 2015), en la que se reconoce que los documentos audiovisuales, películas, grabaciones sonoras, programas de radio y televisión, entre otros, son medios fundamentales para “preservar la memoria individual y colectiva de los pueblos”.

La celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual busca visibilizar los desafíos de conservación, digitalización y acceso a estos materiales, al tiempo que promueve el intercambio de buenas prácticas entre archivos, instituciones y profesionales del sector. De acuerdo con la UNESCO (2023a), uno de los objetivos centrales es “atraer la atención del público hacia la urgente necesidad de adoptar medidas que aseguren la preservación y el acceso permanente a este patrimonio”.

En este sentido, cada año se lanza una campaña temática que permite reflexionar sobre el papel de los archivos audiovisuales en temas como derechos humanos, memoria histórica o diversidad cultural. Por ejemplo, en 2023, el lema fue

---

<sup>7</sup> Discurso completo Guillermo del Toro, en *Journal of Film Preservation* (número 109), p. 93, noviembre de 2023. Recuperado <https://www.calameo.com/fiaf/books/0009185409637b2490ed1>

“*Tu ventana al mundo*”, destacando cómo los archivos audiovisuales permiten a las sociedades “conectarse con su historia, fomentar el entendimiento mutuo y reforzar la identidad cultural” (UNESCO, 2023b).

#### **3.1.4 Capacitación técnica**

La capacitación técnica promovida por la FIAF incluye un conjunto de iniciativas diseñadas para fortalecer las capacidades de los archivistas en la preservación del patrimonio filmico. Ofrece talleres, seminarios y programas de formación para archivistas y técnicos especializados en conservación.

Desde mediados de la década de 2000, con la creación de programas como la Escuela de Verano (2007), la Escuela de Invierno (2012) y proyectos como la Escuela Sobre Ruedas (2010), la FIAF ha creado espacios que combinan la formación técnica con la cooperación internacional. Estas iniciativas no solo buscan estandarizar prácticas globales, sino también atender las necesidades específicas de algunas regiones, promoviendo la equidad en el acceso al conocimiento técnico.

A nivel internacional, la Escuela de Verano se ha consolidado como un referente en la formación técnica avanzada; la Escuela de Invierno pone su énfasis en la programación y difusión cultural del cine restaurado.

Por otro lado, los programas regionales, como la Escuela Sobre Ruedas, reflejan el compromiso de la FIAF con la cooperación internacional para atender las necesidades específicas de regiones con menos acceso a recursos técnicos. Desde su creación en 2010, esta iniciativa ha fomentado la capacitación técnica en diversas instituciones en América Latina y México.

A pesar del impacto positivo de estas iniciativas, persisten desafíos que limitan su sostenibilidad y alcance. Entre ellos, destaca el predominio del inglés como idioma de instrucción, lo que representa una barrera significativa para los archivistas de habla hispana. Además, programas internacionales como la Escuela de Verano tienen costos elevados que restringen la participación de instituciones con recursos limitados.

Por último, se hace notar dentro de estos programas regionales que no existe una continuidad sostenible, si bien han sido pilares de capacitación, a diferencia de los programas de verano e invierno que se realizan con regularidad, la última edición de Escuela sobre ruedas se realizó en el año 2015.

### **3.1.5 Financiamiento**

El financiamiento de la FIAF se sostiene en las cuotas de membresía de sus instituciones afiliadas y en alianzas estratégicas con fundaciones, empresas y agencias de cooperación internacional. Este modelo ha permitido a la FIAF llevar a cabo programas de capacitación técnica, restauración de películas, publicaciones especializadas y eventos internacionales en torno a la preservación del patrimonio cinematográfico.

La FIAF clasifica a sus afiliados en dos tipos principales: miembros y asociados. Cada uno de ellos tiene diferentes derechos y responsabilidades dentro de la federación.

En cuanto a los miembros se trata de instituciones que participan directamente en la preservación del patrimonio cinematográfico, como archivos fílmicos, cinematecas y centros de restauración, cuentan con derecho a voto en las asambleas generales, lo que les permite influir en las decisiones estratégicas de la FIAF y están obligados a cumplir con estándares internacionales en sus prácticas de preservación y compartir información sobre sus acervos con la comunidad. (FIAF, s.f.)

Los asociados, son instituciones sin fines de lucro que no se dedican exclusivamente a la preservación fílmica, como museos de imágenes en movimiento, videotecas o centros de documentación. Pueden participar en actividades y eventos de la FIAF, pero no tienen derecho a voto y apoyan los objetivos de la federación desde un rol complementario, aportando conocimientos y recursos. (FIAF, s.f.)

Las cuotas de membresía están estructuradas en cinco categorías basadas en el presupuesto anual de cada institución, asegurando una contribución equitativa

y proporcional. Según la escala aprobada en 2024, las cuotas anuales son (FIAF, s,f):

- Categoría A: Presupuesto superior a 1.000.001 €, con una contribución de 3.350 €.
- Categoría B: Presupuesto entre 500.001 € y 1.000.000 €, con una contribución de 2.800 €.
- Categoría C: Presupuesto entre 200.001 € y 500.000 €, con una contribución de 2.000 €.
- Categoría D: Presupuesto entre 100.001 € y 200.000 €, con una contribución de 1.350 €.
- Categoría E: Presupuesto de hasta 100.000 €, con una contribución de 700 €

Estas cuotas, abonadas anualmente, otorgan acceso a recursos especializados, participación en programas de capacitación y oportunidades de colaboración internacional.

Además de las cuotas de membresía, la FIAF cuenta con alianzas con fundaciones, empresas y agencias de cooperación internacional que financian proyectos específicos. Entre las entidades que han contribuido se encuentran:

**Fondo Jan de Vaal:** Financió el FIAF History Project, dedicado a documentar la historia de la federación y el movimiento de archivos filmicos, Kodak que contribuye al desarrollo de tecnologías para la restauración de películas. La Cineteca di Bologna: que apoya en la restauración de películas, L'Immagine Ritrovata: apoya técnicamente en procesos de digitalización y restauración.

En esta lista de entidades financiadoras, también se incluyen agencias de cooperación internacional como la AECID, y otro tipo de organismo internacional como el Goethe-Institut que ha colaborado en proyectos específicos, como el desarrollo de archivos cinematográficos en África.

El modelo de financiamiento de la FIAF, basado en cuotas de membresía y alianzas estratégicas, ha permitido la sostenibilidad de sus actividades, no obstante, se advierten algunos desafíos relacionados con la representación equitativa de regiones con menores recursos, como África y América Latina. Asimismo, la

dependencia de las cuotas puede ser un obstáculo para pequeñas instituciones que enfrentan limitaciones presupuestarias.

El esquema de financiamiento de la FIAF respalda su misión de preservar y difundir el patrimonio cinematográfico mundial, al tiempo que fomenta la cooperación global entre instituciones públicas, privadas y del ámbito de la cooperación internacional. Sin embargo, se ha detectado que enfrenta retos para garantizar la sostenibilidad financiera de sus proyectos, especialmente en países en desarrollo.

### 3.1.6 Protocolos de salvamento

La FIAF ha desarrollado herramientas especializadas para la protección del patrimonio audiovisual frente a desastres. En 2024, se presentó el Manual para Desastres, editado por David Walsh, una guía integral que aborda la preparación y recuperación de archivos audiovisuales en situaciones de emergencia.

Este manual, elaborado a partir de una compilación de escritos de los miembros de la FIAF, incluye recomendaciones prácticas para enfrentar desastres naturales como incendios, inundaciones y terremotos, así como incidentes humanos. La guía se estructura en capítulos que abarcan desde la evaluación de riesgos y medidas preventivas hasta los primeros auxilios y recuperación de materiales audiovisuales dañados (FIAF, 2024).

Una característica destacable del manual es su referencia explícita a eventos históricos, como el incendio de 1982 en la Cineteca Nacional de México, un caso paradigmático en la pérdida de patrimonio cinematográfico<sup>8</sup>. Este antecedente no solo subraya la urgencia de contar con protocolos efectivos, sino que también ha

---

<sup>8</sup> “El incendio consumió el 99% del archivo fílmico nacional y extranjero que resguardaba la institución”

<https://www.milenio.com/espectaculos/cine/como-fue-el-incendio-de-la-cineteca-nacional-te-contamos-la-historia>

influido en el diseño de estrategias de salvamento en América Latina y a nivel internacional (FIAF, 2024).

Además del manual, la FIAF proporciona una serie de documentos y recursos complementarios orientados a la recuperación ante desastres cubriendo aspectos como:

- Seguridad física: Recomendaciones para proteger los acervos frente a eventos catastróficos.
- Seguridad cibernética: Estrategias para salvaguardar archivos digitales en caso de ataques o fallos tecnológicos.
- Guías específicas: Instrucciones detalladas para la conservación y estabilización de diversos formatos audiovisuales tras un desastre.

La publicación reciente del Manual para Desastres, junto con los recursos complementarios, representa un avance significativo en la consolidación de herramientas para la preservación audiovisual.

Es de señalar la falta de traducciones a los idiomas oficiales de la FIAF, especialmente al español, evidencia una limitación importante que restringe el alcance de estos materiales. Este vacío es particularmente crítico en América Latina, una región con un vasto acervo audiovisual y con múltiples posibilidades de desastres.

### **3.1.7 Atribuciones y estructura orgánica**

La FIAF está compuesta por varios órganos de gobierno y comisiones especializadas que gestionan y ejecutan sus actividades principales:

La Asamblea General es el órgano supremo de decisión, integrado por los representantes de todas las instituciones miembros. Se reúne anualmente para aprobar políticas, planes de acción y el presupuesto de la federación (FIAF, s.f.).

El Comité Ejecutivo es responsable de implementar las decisiones de la Asamblea General y supervisar las operaciones diarias. Está compuesto por un presidente, vicepresidentes y otros miembros electos por los afiliados (FIAF, s.f.).

La Secretaría, proporciona apoyo administrativo y coordina las actividades de la FIAF. Está dirigida por un secretario general, quien actúa como enlace entre los diferentes órganos y los miembros de la federación (FIAF, s.f.).

Las Comisiones Especializadas desempeñan un papel clave en el desarrollo de políticas y directrices específicas para la preservación fílmica. Entre las principales comisiones se encuentran:

- Comisión de Catalogación y Documentación: Encargada de desarrollar estándares para la catalogación y documentación de materiales audiovisuales.
- Comisión Técnica: Aborda aspectos relacionados con la conservación y restauración técnica de películas.
- Comisión de Programación y Acceso a Colecciones: Promueve el acceso público y la difusión de las colecciones preservadas (FIAF, s.f.).

La FIAF tiene un conjunto de atribuciones claramente definidas que orientan su misión y actividades en su código de ética se establecen principios y estándares para todas las áreas del trabajo archivístico, garantizando prácticas responsables y éticas en la preservación del patrimonio fílmico (FIAF, s.f.).

- Promoción de la creación de archivos: Fomenta el establecimiento de archivos cinematográficos en países que carecen de estas instituciones, contribuyendo a la protección global del cine como patrimonio cultural.
- Mejora del marco legal: Trabaja en la optimización del contexto legal en el que operan los archivos cinematográficos, asegurando condiciones favorables para la preservación y acceso a las colecciones (FIAF, s.f.).
- Fomento de la cultura cinematográfica y la investigación histórica: Facilita la investigación sobre cine a nivel nacional e internacional, promoviendo su reconocimiento como una forma de arte y documento histórico (FIAF, s.f.).

- Capacitación y formación técnica: Ofrece programas de formación en técnicas de preservación y restauración, mejorando las capacidades de las instituciones miembros.
- Acceso permanente a materiales: Garantiza que las colecciones preservadas estén disponibles para estudio, investigación y disfrute público, asegurando su sostenibilidad a largo plazo.
- Cooperación internacional: Facilita el intercambio y la colaboración entre instituciones, promoviendo la circulación de películas y documentos audiovisuales a nivel global (FIAF, s.f.).

A través de su estructura orgánica y atribuciones, la FIAF se posiciona como un referente internacional en la preservación y difusión del patrimonio cinematográfico. Cuenta con capacidad para coordinar esfuerzos internacionales, desarrollar estándares técnicos y fomentar la cooperación entre instituciones.

### **3.1.8 Análisis de contribuciones de la FIAF para la preservación**

La FIAF ha desempeñado un papel fundamental en la preservación del patrimonio cinematográfico mundial desde su fundación en 1938. A través de diversas iniciativas y políticas, la FIAF ha generado impactos significativos en este ámbito.

Sus acciones no solo han establecido estándares internacionales y fomentado la capacitación, sino que también han articulado redes de cooperación y promovido una gobernanza multinivel que integra actores locales, nacionales e internacionales.

En su código de ética que establece principios fundamentales para la preservación fílmica garantizando prácticas archivísticas responsables, el cual se complementa con normas técnicas que dan parámetros para la conservación, catalogación y restauración (FIAF, s.f.).

Asimismo, se observa una contribución al fortalecimiento de capacidades mediante programas como las Escuelas de Verano y los Simposios Técnicos. Estos espacios han formado a generaciones de archivistas en técnicas avanzadas de

restauración y preservación, elevando los estándares profesionales en instituciones de todo el mundo (FIAF, s.f.). Esta capacitación ha sido particularmente relevante en regiones con infraestructura limitada, como América Latina y África, donde las necesidades de formación son críticas para la sostenibilidad del patrimonio audiovisual.

Las publicaciones de la FIAF, como el *Journal of Film Preservation* y el recientemente publicado *FIAF Disaster Handbook*, (Walsh, 2024). proporciona herramientas esenciales para enfrentar los desafíos contemporáneos en la preservación. (FIAF, 2020)

Es notable que la FIAF ha promovido el acceso público a las colecciones preservadas mediante la cooperación entre archivos y la creación de plataformas compartidas. Este enfoque fomenta la inclusión de diversos actores en la valoración del cine como bien cultural, facilitando la investigación histórica y el disfrute del público general (FIAF, s.f.).

El modelo de gobernanza de la FIAF integra actores de diferentes niveles y regiones, promoviendo una colaboración efectiva entre archivos fílmicos de más de 70 países. Su estructura institucional, compuesta por una Asamblea General, un Comité Ejecutivo y comisiones especializadas, permite una articulación internacional (FIAF, s.f.). Además, su énfasis en redes de cooperación y alianzas estratégicas ha facilitado la circulación de películas y documentos entre sus miembros, maximizando recursos y conocimientos compartidos.

A pesar de estos logros, persisten desafíos que limitan el alcance de la FIAF. La falta de traducción de recursos clave a idiomas oficiales como el español restringe su accesibilidad en regiones como América Latina. Asimismo, la desigualdad en capacidades técnicas entre miembros de diferentes regiones dificulta la implementación equitativa de sus estándares y recomendaciones.

## **3.2 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)**

### **3.2.1 Capacidades**

La UNESCO posee un conjunto de capacidades institucionales que le han permitido incidir en el ámbito de la preservación del patrimonio audiovisual. Estas capacidades no se expresan tanto en una ejecución directa de políticas, sino para generar marcos de referencia, articular actores y facilitar espacios de diálogo entre Estados miembros, organizaciones especializadas y sociedad civil.

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, su papel ha sido especialmente relevante al visibilizar temas culturales en la agenda internacional, promoviendo su reconocimiento como parte integral del desarrollo sostenible y de los derechos culturales.

Otro punto por destacar es su función como espacio de concertación internacional. Desde la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT) en 1982, la UNESCO ha promovido una visión integral de la cultura como dimensión transversal del desarrollo, posicionándola como derecho humano, bien público y motor de cohesión social (UNESCO, 1982).

Esta función de foro internacional ha sido central para legitimar los debates sobre patrimonio audiovisual, incluso cuando este no ha figurado de manera explícita en las prioridades estructurales de la organización.

El Programa Memoria del Mundo, creado en 1992, ha constituido una herramienta relevante en términos de difusión, sensibilización y creación de marcos simbólicos para la protección del patrimonio documental. Aunque sus objetivos no están centrados exclusivamente en lo audiovisual, su reconocimiento anual de registros, incluidos los documentos fílmicos ha permitido generar conciencia sobre su valor patrimonial.

En la práctica, sin embargo, su implementación ha estado más cercana a las estrategias comunicacionales que a la acción técnica o presupuestal. Durante las

prácticas profesionalizantes realizadas en la Oficina de la UNESCO en México se observó que, si bien el seguimiento operativo de este programa se gestiona desde el área de y no desde cultura, su existencia ha contribuido a mantener un foro permanente para el patrimonio documental.

Otro eje importante de las capacidades de la UNESCO es su contribución a la formación y generación de conocimiento. A través del apoyo a publicaciones especializadas, talleres y seminarios, la organización ha fortalecido las competencias técnicas de actores clave.

Buena parte de la literatura de referencia sobre patrimonio audiovisual ha sido desarrollada bajo su auspicio. Ejemplo de ello son los textos de Ray Edmondson, como *Memoria del mundo: directrices para la preservación del patrimonio documental digital* (UNESCO, 2003) y *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (UNESCO, 2004).

La capacidad articuladora de la UNESCO ha contribuido a colocar la preservación audiovisual dentro de una agenda internacional más amplia sobre patrimonio cultural y documental. Su incidencia concreta es limitada, especialmente en contextos donde las instituciones carecen de recursos técnicos o de respaldo político. Aunque sus marcos normativos y recomendaciones han ofrecido un referente importante, su implementación depende de múltiples factores estructurales que rebasan el alcance de la organización.

### **3.2.2 Esfuerzo regulatorio**

La UNESCO ha desempeñado un papel central en la generación de instrumentos regulatorios que dan pauta y han influido significativamente en la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual a nivel internacional. En todas las fuentes consultadas y en los programas internacionales, nacionales, regionales y subnacionales, se evidencia que las recomendaciones, convenciones y programas de la UNESCO son citados como referencias fundamentales y eje de articulación

Esta situación no solo resalta su autoridad normativa, sino que también refleja un ejercicio de gobernanza global en el que la UNESCO articula redes de cooperación y retroalimentación. Instrumentos como la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980) y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) han sido adoptados como estándares en iniciativas de preservación a diferentes niveles.

Ejemplo de esto se encuentra en programas regionales como Iberarchivos e Ibermedia, se observa la incorporación de principios derivados de estas recomendaciones para fortalecer las capacidades locales en la preservación audiovisual.

En el ámbito subnacional, instituciones como las cinetecas nacionales en Latinoamérica han desarrollado políticas alineadas con la Recomendación sobre la Salvaguardia del Patrimonio Documental, Incluido el Digital (2015).

Un aspecto relevante es la interacción entre la UNESCO y redes especializadas como la FIAF. Desde finales de los años 70, la FIAF colaboró estrechamente en la elaboración de la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980).

La Recomendación fue aprobada por la Conferencia General en su 21ª reunión en Belgrado, el 27 de octubre de 1980. A finales de los años setenta, la FIAF había desempeñado un papel fundamental en la preparación de este importante texto, que fue el primer instrumento que reconoció la necesidad cultural de preservar las imágenes en movimiento, que entonces se plasmaban principalmente en películas y cintas de vídeo analógicas. Tuvo un amplio efecto como punto de referencia y declaración de principios. Aunque el texto sigue siendo pertinente hoy en día, hay que tener en cuenta que desde 1980 se han producido grandes cambios tecnológicos y estructurales en el campo de los archivos audiovisuales, en particular la aparición de los medios digitales. (FIAF, s.f., párr. 1)

Este documento no solo marcó un hito al reconocer la importancia cultural de las imágenes en movimiento, sino que también generó un estándar que sigue vigente en los principios éticos y técnicos de la FIAF (FIAF, s.f.). Esta dinámica evidencia una retroalimentación en la que las redes especializadas aportan conocimientos técnicos y experiencias, mientras que la UNESCO proporciona el marco normativo que garantiza legitimidad y alcance global.

La UNESCO tiene relación con redes en la preservación del patrimonio fílmico las cuales constituyen un modelo de gobernanza global basado en la cooperación y el intercambio de conocimientos. Este modelo presenta las siguientes características:

- **Multinivel:** La UNESCO actúa como un eje articulador entre redes globales, como la FIAF, y actores regionales y locales. Esto permite que las normativas internacionales se adapten y apliquen en contextos específicos.
- **Participativa:** La elaboración de instrumentos como la Recomendación de 1980<sup>9</sup> ilustra cómo la participación de actores especializados enriquece los estándares globales.
- **Evolutiva:** Los cambios tecnológicos y las nuevas necesidades en la preservación del patrimonio, como el auge de los medios digitales, han generado revisiones y actualizaciones en los marcos normativos, promoviendo una gobernanza flexible y adaptativa.

A pesar de los avances que se han identificado, persisten desafíos como la desigualdad regional sobre todo en regiones como América Latina y África la implementación de los instrumentos de la UNESCO enfrenta limitaciones debido a las disparidades en infraestructura y recursos técnicos.

### **3.2.3 Esfuerzo taxonómico UNESCO de clasificación del patrimonio**

La UNESCO ha desarrollado un enfoque sistemático para la clasificación del patrimonio cultural y documental, reconociendo su valor universal y su papel en la

---

<sup>9</sup> UNESCO. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* (27 de octubre de 1980). Recuperado de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>.

memoria colectiva de la humanidad. Este esfuerzo ha evolucionado desde categorías generales de patrimonio hasta la preservación específica de bienes documentales y cinematográficos.

La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972)<sup>10</sup> estableció un marco para identificar y proteger bienes de valor universal excepcional, dividiendo el patrimonio en:

- Cultural: Monumentos, conjuntos y sitios arqueológicos con valor histórico, estético o científico.
- Natural: Áreas con características físicas, biológicas o geológicas notables, así como hábitats de especies amenazadas.

Se hace la aclaración de que aun cuando la convención no aborda directamente el patrimonio fílmico, ha influido en el desarrollo de programas específicos para su preservación.

La mención en la convención de proteger recursos culturales de "valor universal excepcional" ha inspirado la creación de iniciativas como el Programa Memoria del Mundo (1992) y el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual (2005), que reconocen explícitamente la importancia de las imágenes en movimiento como parte esencial del patrimonio documental.

El reconocimiento del patrimonio documental como una categoría esencial de la preservación comenzó con el lanzamiento del Programa Memoria del Mundo (1992).

Este programa tiene tres objetivos principales:

- Preservación: Evitar la pérdida de documentos únicos y amenazados.
- Acceso: Garantizar que el público y los investigadores puedan consultar estos materiales.

---

<sup>10</sup> UNESCO. *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* (1972). Recuperado de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>.

- **Concienciación:** Resaltar la importancia de los documentos en la memoria colectiva.

Este programa resalta su papel en la construcción de memorias colectivas y fomenta su accesibilidad para las generaciones futuras (UNESCO, 1992),

Asimismo, el Registro Memoria del Mundo, como parte del Programa, constituye una herramienta clave para la identificación y preservación del patrimonio documental de relevancia universal. Este registro tiene como objetivo destacar documentos de valor excepcional que reflejan la diversidad de las culturas y la historia de la humanidad, fomentando su conservación y acceso a nivel global.

El registro incluye manuscritos, grabaciones sonoras, imágenes en movimiento y archivos electrónicos que, por su contenido cultural, histórico o social, merecen ser protegidos contra el deterioro, la dispersión y el olvido.

A través del Registro, la UNESCO no solo subraya la importancia del patrimonio documental para el fortalecimiento de la memoria colectiva, sino que también impulsa la cooperación internacional y la aplicación de estándares técnicos en las prácticas de preservación y digitalización, garantizando su accesibilidad para las generaciones futuras (UNESCO, 1997)

En el programa Memoria del Mundo, también se han incluido varias obras cinematográficas reconociendo su importancia de acuerdo con sus aportaciones y eso también representa un esfuerzo más de taxonomía clasificatoria a partir de las variables:

- **Valor Histórico:** Las películas son registros visuales que documentan acontecimientos históricos, costumbres y contextos sociales. Por ejemplo, filmes como "El Triunfo de la Voluntad" de Leni Riefenstahl, da perspectivas sobre eventos históricos clave, como el nazismo.
- **Valor Cultural:** Las películas reflejan tradiciones, lenguas y expresiones artísticas propias de una comunidad. Obras como "Los Olvidados" de Luis Buñuel.

- Valor Estético: El cine ha sido reconocido como una forma de arte visual que combina elementos narrativos, plásticos y sonoros. Películas como "Metrópolis" de Fritz Lang son consideradas obras maestras debido a sus innovaciones estéticas y técnicas, que han influido en generaciones de cineastas.
- Valor Científico y Técnico: Las películas son testigos de los avances tecnológicos en la producción audiovisual. Por ejemplo, el uso pionero de efectos especiales en "Viaje a la Luna" de Georges Méliès marcó un antes y un después en el desarrollo del cine como medio técnico y artístico.
- Valor Educativo: Muchas películas han sido utilizadas como herramientas para la enseñanza y el aprendizaje, tanto en contextos formales como informales.
- Memoria Colectiva: El cine tiene la capacidad de capturar momentos y emociones colectivas, consolidándose como un vehículo para preservar la identidad y la memoria de los pueblos.

En 2015, la UNESCO reforzó esta línea de trabajo con la Recomendación sobre la Salvaguardia del Patrimonio Documental,<sup>11</sup> Incluido el Digital, que reconoce los desafíos asociados con la digitalización y establece directrices para la preservación y el acceso a estos materiales (UNESCO, 2015).

En cuanto al patrimonio fílmico, como una manifestación particular del patrimonio documental, ha sido objeto de esfuerzos específicos por parte de la UNESCO la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980<sup>12</sup>):

Este instrumento, preparado en colaboración con la FIAF, subrayó por primera vez la necesidad de preservar las películas y cintas de vídeo analógicas como testimonios culturales y artísticos. Aunque relevante en su momento, la

---

<sup>11</sup> UNESCO. (2015). Recomendación sobre la Preservación del Patrimonio Documental, incluido el Patrimonio Digital, y el Acceso al Mismo. UNESCO. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-preservation-and-access-documentary-heritage-including-digital-form>

<sup>12</sup> UNESCO. (1980). *Recomendación para la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Recuperado de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

recomendación requiere adaptaciones ante los cambios tecnológicos y la digitalización (UNESCO, 1980).

En general se puede mencionar que la UNESCO ha creado un marco normativo robusto para la clasificación del patrimonio que integra múltiples niveles nomológicos:

- Global: Estableciendo estándares internacionales mediante convenciones y recomendaciones.
- Regional y Nacional: Facilitando la adopción de estos marcos en contextos locales.
- Específico: Reconociendo las características particulares de cada tipo de patrimonio, como el fílmico.

#### **3.2.4 Esfuerzo de difusión**

La UNESCO ha desempeñado un papel importante en la difusión del patrimonio fílmico, destacando su relevancia cultural, histórica y educativa como una parte integral de la memoria colectiva de la humanidad. Desde la adopción de la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980), la UNESCO ha impulsado una visión global que no solo reconoce el valor intrínseco del cine, sino también la necesidad de garantizar su acceso y conocimiento por parte de las generaciones actuales y futuras.

Este documento, desarrollado con la colaboración de la FIAF, estableció principios que siguen vigentes, promoviendo políticas que posicionan al cine como un testimonio cultural y artístico de primer orden.

Un hito en los esfuerzos de difusión fue la creación del Programa Memoria del Mundo en 1992, cuyo objetivo central es preservar y facilitar el acceso al patrimonio documental, visibilizando y reconociéndolo internacionalmente. Estas acciones no solo buscan proteger el material físico, sino también fomentar el diálogo cultural y la apreciación del cine como una manifestación única de la diversidad cultural.

La proclamación del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual en 2005<sup>13</sup>, mediante la Resolución 33 C/53 de la UNESCO, es otra iniciativa para fortalecer la sensibilización y la difusión en torno a la importancia de las imágenes en movimiento como parte del patrimonio cultural.

Cada 27 de octubre, instituciones, archivos fílmicos y organismos culturales de todo el mundo organizan eventos, coloquios y actividades públicas que subrayan el valor histórico, artístico y social del patrimonio audiovisual, al tiempo que promueven una mayor conciencia sobre la urgencia de su preservación para las generaciones futuras.

Otro punto importante son las publicaciones entre las más emblemáticas se encuentra las de Ray Edmondson. Textos como *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles* (2004) y *Memory of the World: General Guidelines* (2012) que ofrecen una base teórica sólida para entender el rol de los archivos audiovisuales y su relación con el acceso público. Estas obras han servido de referencia para los programas de la UNESCO, estableciendo principios que fortalecen la preservación y difusión del patrimonio fílmico.

Los esfuerzos de la UNESCO han visibilizado al patrimonio fílmico como un componente fundamental del patrimonio cultural de la humanidad. Mediante políticas integrales, actividades de sensibilización y colaboraciones estratégicas, la organización ha promovido una mayor valoración y acceso al cine como una expresión artística y un documento vivo de la historia y la cultura.

### **3.2.5 Atribuciones y estructura orgánica**

La UNESCO, como organismo internacional especializado en la promoción de la educación, la ciencia y la cultura, cuenta con atribuciones y una estructura orgánica que le permiten desarrollar y aplicar políticas destinadas a la protección, preservación y difusión del patrimonio cultural, incluyendo materiales audiovisuales

---

<sup>13</sup> UNESCO. (2005). Resolución 33 C/53: Proclamación del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000146936>

como el cine y las imágenes en movimiento. Estas funciones están estructuradas de manera que garantizan un impacto tanto global como regional y local.

En términos de atribuciones, la UNESCO tiene el mandato de:

- Desarrollar marcos normativos internacionales: Convenciones, recomendaciones y declaraciones que sirvan como guías para que los Estados miembros implementen políticas de preservación del patrimonio
- Fomentar la cooperación internacional: Actúa como facilitador entre los países para promover proyectos y programas de preservación conjunta, creando redes de colaboración que fortalecen las capacidades locales y regionales.
- Promover el acceso público al patrimonio cultural: Sus iniciativas no se limitan a la conservación física de los materiales, sino que buscan garantizar su uso educativo y cultural.
- Movilizar recursos técnicos y financieros: En colaboración con socios estratégicos, agencias de cooperación y fondos internacionales, la UNESCO gestiona recursos para implementar sus programas y apoyar a los Estados miembros en el fortalecimiento de sus capacidades.

La estructura orgánica de la UNESCO está diseñada para implementar estas atribuciones de manera eficiente.

La Conferencia General que reúne a los representantes de los Estados miembros, tiene las atribuciones para establecer las prioridades y estrategias generales de la organización. Este órgano es responsable de aprobar los programas y presupuestos que guían las actividades de la UNESCO.

El Consejo Ejecutivo, compuesto por 58 miembros elegidos, supervisa la ejecución de las decisiones de la Conferencia General y garantiza la alineación de las acciones con los objetivos establecidos, y el director general lidera la implementación operativa, asegurando la coordinación entre las diversas áreas y oficinas regionales.

## Coordinación de la UNESCO con el sector cultural subnacional

La UNESCO ha desempeñado un papel clave en la promoción de políticas públicas relacionadas con la salvaguardia del patrimonio cultural, incluyendo el audiovisual, tanto a nivel nacional como subnacional. A través de sus convenciones, programas e instrumentos normativos como la *Recomendación para la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* (1980)<sup>14</sup>, la organización ha impulsado la articulación entre los gobiernos y los sectores culturales locales para fomentar el reconocimiento y preservación de la memoria audiovisual.

En el caso del patrimonio audiovisual, uno de los principales instrumentos operativos es el Programa Memoria del Mundo, creado en 1992. Este programa busca identificar y preservar documentos de valor patrimonial excepcional, incluyendo obras cinematográficas y registros audiovisuales. Su implementación depende en gran medida de las estructuras institucionales de cada país. En muchos Estados miembros, la coordinación del programa recae en los ministerios de cultura, archivos nacionales, filmotecas o bibliotecas centrales, que a su vez pueden establecer vínculos con actores subnacionales para facilitar el acceso a los registros y asegurar su conservación.

En México, esta articulación se expresa a través del Comité Mexicano Memoria del Mundo, órgano nacional encargado de gestionar la inclusión de acervos documentales y audiovisuales en los registros del programa. El comité está coordinado por la Cineteca Nacional y funciona como un punto de convergencia entre la política cultural federal y los esfuerzos técnicos y académicos de preservación en el territorio.

Adicionalmente, la oficina de Comunicación e Información de la UNESCO en México ha asumido un rol activo en el acompañamiento de iniciativas de preservación del patrimonio fílmico, brindando asesoría y promoviendo proyectos de capacitación técnica con actores públicos y privados.

---

<sup>14</sup> UNESCO. (1980). *Recomendación sobre la Salvaguardia de las Imágenes en Movimiento*. Recuperado de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

Esta coordinación entre la UNESCO y el sector cultural subnacional es especialmente relevante en contextos federales como el mexicano, donde la descentralización de la gestión cultural implica la necesidad de una articulación efectiva entre organismos internacionales, instituciones nacionales y actores locales.

No obstante, los niveles de vinculación entre la UNESCO y las entidades subnacionales siguen siendo heterogéneos y, en muchos casos, dependen de la voluntad institucional y la existencia de capacidades técnicas y presupuestales suficientes.

### **3.3 Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento CLAIM**

#### **3.3.1 Capacidades**

La Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) representa un esfuerzo significativo en la articulación de redes de cooperación para la preservación y difusión del patrimonio audiovisual en América Latina. Establecida en 1985 como una extensión de los principios impulsados por la FIAF y las convenciones de la UNESCO, CLAIM busca consolidar un espacio de colaboración entre archivos cinematográficos públicos y privados, algo que la diferencia de otros actores en el ámbito de la preservación audiovisual.

A diferencia de la FIAF, y de las asociaciones regionales europeas y asiáticas, CLAIM no cuenta con una constitución jurídica formal. Esta ausencia tiene implicaciones importantes ya que limita su capacidad para acceder a fondos internacionales y formalizar alianzas estratégicas con actores internacionales. Además, la falta de personalidad jurídica restringe su posibilidad de operar como una entidad autónoma que pueda representar legalmente a sus miembros en instancias internacionales o desarrollar proyectos independientes con financiamiento directo. Esta es una debilidad institucional.

Pese a estas limitaciones, CLAIM ha logrado implementar proyectos en colaboración con instituciones internacionales y regionales. Por ejemplo, su participación en el programa Patrimonio Audiovisual en Red (CLAIM, 2024)

Escuela CLAIM muestra el trabajo de casi 40 años de instituciones pero sobre todo de personas interesadas en la preservación del patrimonio filmico.

Una característica distintiva de CLAIM es su estructura inclusiva, que admite tanto archivos públicos como privados. Esto refleja una visión más amplia de la preservación audiovisual, en la que se reconoce la importancia de la colaboración entre sectores, algo que no siempre está presente en organizaciones como la FIAF, que tiene una orientación predominantemente institucional y pública. Sin embargo, este modelo de inclusión, aunque innovador, también enfrenta desafíos relacionados con la heterogeneidad de capacidades y objetivos entre sus miembros.

En términos históricos, CLAIM ha basado muchos de sus principios en las normativas internacionales de la UNESCO, incluyendo la Recomendación para la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento (1980) y las políticas impulsadas por el Programa Memoria del Mundo (1992).

Estas referencias normativas han sido cruciales para legitimar sus objetivos y orientar sus acciones, pero también han sido motivo de debate dentro de la organización. Durante mis prácticas profesionalizantes en la Cineteca Nacional, se destacó que la percepción externa de CLAIM no siempre es positiva.

Actores no latinoamericanos, han señalado con ironía que el nombre "CLAIM", que en inglés significa "reclamar", es un reflejo de su limitada capacidad de ejecución. Aunque esta crítica puede parecer superficial, evidencia un desafío adicional en términos de percepción y credibilidad internacional.

A pesar de estos retos, CLAIM ha logrado mantener una agenda activa, participando en proyectos conjuntos con la FIAF y sus contrapartes regionales. Estas colaboraciones han tenido resultados, lo que nos habla del potencial de la organización para superar sus limitaciones estructurales y operativas.

CLAIM es un ejemplo de resiliencia institucional en un contexto regional complejo. Aunque enfrenta críticas sobre su falta de constitución jurídica y desafíos relacionados con su percepción internacional, la organización se posiciona como un actor relevante en la preservación del patrimonio audiovisual latinoamericano.

### 3.3.2 Esfuerzo regulatorio

CLAIM centra su actividad en la coordinación entre sus miembros más que en la creación de normativas o regulaciones vinculantes. Esto no solo se debe a la ausencia de una constitución jurídica formal que limita su capacidad operativa en el ámbito legal, sino también a que sus propios estatutos no contemplan la posibilidad de asumir un rol regulador.

Sin embargo, los estatutos de CLAIM enfatizan su papel como facilitador de la cooperación entre archivos de imágenes en movimiento de América Latina, con el objetivo de promover la preservación y difusión del patrimonio audiovisual de la región (CLAIM, s.f.).

Esta ausencia de atribuciones regulatorias dentro de los estatutos responde a la naturaleza de CLAIM como una red de cooperación. Su estructura permite que cada miembro mantenga su autonomía en la implementación de regulaciones y políticas, adaptadas a los contextos legales e institucionales de sus países.

Así, cada archivo asociado, ya sea público o privado, opera bajo las normativas locales o nacionales que le corresponden, mientras que CLAIM actúa como un articulador que promueve el intercambio de mejores prácticas y fomenta la aplicación de estándares internacionales, como las recomendaciones de la UNESCO y la FIAF.

La falta de una función reguladora formal tiene implicaciones significativas. Por un lado, esta limitación impide que CLAIM adopte un rol de liderazgo en la definición de estándares regionales de preservación audiovisual. Por otro lado, su enfoque en la coordinación le permite una flexibilidad considerable para incluir una diversidad de actores, desde grandes archivos nacionales hasta pequeñas colecciones privadas, adaptándose a las particularidades de cada institución actuando como un puente a través de talleres, capacitaciones y encuentros regionales.

Esta dependencia de la autonomía de los miembros también representa un desafío. Al no contar con un marco regulador uniforme, las capacidades de

preservación varían considerablemente entre los archivos asociados, además, la falta de personalidad jurídica impide que CLAIM pueda representar de manera formal y colectiva a sus miembros en instancias internacionales, lo que limita su capacidad para influir en la formulación de políticas globales.

El esfuerzo regulatorio de CLAIM refleja tanto las fortalezas como las limitaciones de su diseño institucional; al centrarse en la coordinación, logra adaptarse a las necesidades diversas de sus miembros, promoviendo la colaboración y la difusión de estándares internacionales, sin embargo, la falta de un marco regulador homogéneo y la ausencia de una constitución jurídica formal dificultan su capacidad para liderar procesos de estandarización regional y para representar los intereses de sus miembros en el ámbito internacional.

### **3.3.3 Transferencia e intercambio de materiales**

CLAIM considera el intercambio de materiales audiovisuales como un parte muy importante en su labor de preservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual en Latinoamérica y le da una gran importancia a la catalogación bajo la idea de que se tiene que saber qué se tiene para atender.

Según el documento, uno de sus objetivos principales es “impulsar la cooperación entre los asociados en el rescate, preservación, restauración y acceso a los acervos cinematográficos y audiovisuales, así como de los elementos conexos a las obras y registros que preservan” (CLAIM, 2018, p. 3).

La catalogación, como se plantea en sus estatutos, es un elemento esencial en este proceso. “Desarrollar y mantener un catálogo colectivo del patrimonio cinematográfico y audiovisual latinoamericano” (CLAIM, 2018, p. 2).

Este catálogo es una herramienta clave que permite identificar, organizar y facilitar la circulación de materiales entre los archivos participantes, mejorando su accesibilidad y promoviendo el intercambio de copias de películas, registros sonoros y otros documentos audiovisuales.

Durante encuentros como el realizado en Bogotá en 2018, se discutió la relevancia del intercambio de materiales como parte de los esfuerzos para garantizar la preservación del patrimonio audiovisual. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2018).

El catálogo colectivo también contribuye a que los archivos pequeños o con menos recursos puedan acceder a materiales restaurados o digitalizados, generando un impacto positivo. La consolidación de estos esfuerzos en una red regional fortalece la preservación y garantiza una representación más inclusiva del patrimonio audiovisual de la región.

### **3.3.4 Protocolos de salvamento**

CLAIM aunque no cuenta con protocolos de salvamento estandarizados para toda la región fomenta la colaboración y el intercambio de conocimientos entre sus miembros para enfrentar situaciones de emergencia que pongan en riesgo los acervos. Este enfoque refleja su capacidad de actuar como un facilitador de buenas prácticas más que como un ente regulador.

El caso del incendio de la Cinemateca Brasileira en julio de 2021 evidencia las graves consecuencias de la ausencia de medidas preventivas y protocolos adecuados. En mayo de 2020, CLAIM ya había emitido una advertencia sobre los riesgos asociados al cierre de la Cinemateca y la falta de técnicos especializados:

[...] “CLAIM emitió una nota en mayo de 2020 advirtiendo precisamente de las posibles consecuencias del cierre y la ausencia de profesionales y técnicos especializados para cuidar el acervo. Lamentablemente sucedió lo peor. Aún no tenemos una dimensión clara de las pérdidas ocasionadas por el incendio. De manera preliminar, sabemos que los contenidos involucran archivos fundamentales en la documentación de la historia institucional de la producción audiovisual brasileña, entre otros [...]” (CLAIM, 2021, p. 1).

Aún cuando CLAIM no ha desarrollado su propio manual, sus miembros pueden beneficiarse de recursos como el Manual para Desastres de la Federación

Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) del cual ya se habló en el subtema correspondiente a la FIAF.

### **3.3.5 Atribuciones y estructura orgánica**

CLAIM es una red que agrupa a instituciones públicas y privadas de latinoamérica cuya estructura organizativa y atribuciones están definidas en los Estatutos Generales, que establecen los principios fundamentales para su funcionamiento y sostenibilidad de la siguiente manera:

- Estructura Orgánica

Asamblea General: Es la máxima autoridad de la organización, encargada de tomar decisiones clave como la aprobación de estatutos, presupuestos y planes de acción, así como la elección de los miembros de la Coordinación General. La Asamblea garantiza la representación democrática de los asociados y la supervisión de las actividades de CLAIM (CLAIM, 2018, p. 4).

Coordinación General: Es el órgano ejecutivo responsable de implementar las decisiones de la Asamblea General. Se compone del Coordinador Ejecutivo, los Coordinadores Regionales y el Secretario, quienes gestionan las actividades operativas y mantienen la comunicación entre los miembros (CLAIM, 2018, p. 5).

- Financiamiento

La sostenibilidad de CLAIM está directamente vinculada a la participación activa de sus miembros. Según el Artículo 5 de los Estatutos, “los miembros asociados deberán mantener la sostenibilidad de la CLAIM, a través de las cuotas que se acuerden y de los aportes, donaciones e ingresos provenientes de la gestión de proyectos que se adelanten en cumplimiento de sus objetivos. La duración de la CLAIM será indefinida y dependerá de la voluntad de los Asociados” (CLAIM, 2018, p. 3).

En relación con la gestión financiera, el Artículo 6 establece que “el monto de la cuota que aportará cada Asociado será determinado en atención al ingreso per cápita del país al que pertenezca. El patrimonio producto del pago de las cuotas y

de los servicios que preste la CLAIM será administrado de acuerdo a las normas legales y fiscales del país de domicilio de la Asociación, en una cuenta autónoma exclusiva a nombre de la CLAIM” (CLAIM, 2018, p. 4). Este enfoque permite adaptar las contribuciones de los asociados según las capacidades económicas de sus países, promoviendo la equidad dentro de la organización.

Aun cuando CLAIM posee una estructura organizativa funcional y atribuciones bien definidas, su sostenibilidad depende en gran medida del compromiso e interés institucional y personal de sus miembros y de la capacidad para gestionar proyectos.

### **3.3.6 Principales contribuciones de CLAIM para la preservación**

A partir de la información con la que se cuenta sobre CLAIM se concluye que se trata de una red de colaboración entre archivos audiovisuales de la región, que facilita el intercambio de conocimientos, experiencias y recursos a pesar de las limitaciones que enfrenta como organización no constituida jurídicamente.

Uno de los principales logros de CLAIM ha sido la consolidación de una red de cooperación regional, que permite el intercambio de conocimientos, materiales y recursos entre archivos audiovisuales públicos y privados. Esta red ha facilitado la ejecución de proyectos conjuntos, como el desarrollo de catálogos colectivos y la circulación de copias de materiales restaurados.

Al promover estos intercambios, CLAIM ha contribuido a la descentralización y preservación del patrimonio audiovisual, superando las limitaciones individuales de los archivos en términos de recursos técnicos y económicos. Otro impacto significativo es su enfoque en la formación y capacitación de profesionales en la preservación audiovisual.

A través de iniciativas como Patrimonio Audiovisual en Red y talleres de formación técnica, CLAIM ha fortalecido las capacidades técnicas de sus miembros. Estos esfuerzos han permitido a las instituciones participantes mejorar sus prácticas de conservación, digitalización y restauración, adaptándose a las necesidades contemporáneas del sector.

También ha jugado un papel importante en la promoción y difusión del patrimonio audiovisual latinoamericano. Al organizar muestras de cine restaurado, eventos regionales y campañas de sensibilización, la organización ha logrado aumentar la visibilidad de las obras cinematográficas y su valor cultural, histórico y académico.

A pesar de estos logros, los impactos de CLAIM están condicionados por su falta de constitución jurídica, lo que limita su capacidad para acceder a recursos internacionales y establecer políticas vinculantes en la región. Sin embargo, su enfoque en la cooperación, la capacitación y la difusión ha permitido avances significativos en la preservación del patrimonio audiovisual, demostrando el potencial de las redes regionales para superar desafíos estructurales.



#### Capítulo 4. México y el esfuerzo de preservación del patrimonio fílmico. La política pública subnacional.

La fortaleza de las instituciones encargadas de guardar, preservar la memoria, siempre se ve afectada o por la escasez presupuestal o por estructuras deficientes de tipo organizativo o por exceso de burocracia, o simple y sencillamente por inexistencia.

Sergio Vela (2025)

#### Introducción

El cuarto capítulo de esta investigación aborda el esfuerzo institucional de México en materia de preservación del patrimonio fílmico, atendiendo tanto al marco normativo como a las políticas públicas y a las prácticas desarrolladas en el nivel subnacional. En el contexto latinoamericano, México representa un caso de especial interés por contar con una de las cinematografías más antiguas de la región, así como con una estructura institucional relativamente consolidada para la conservación del cine.

No obstante, existen tensiones entre los avances técnicos alcanzados, la normatividad existente y la capacidad real de las instituciones para articular políticas eficaces de preservación fílmica.

La evolución de las políticas públicas en este campo ha estado marcada por una trayectoria discontinua, en la que el cine no siempre ha sido reconocido como un componente estratégico de la cultura nacional. La planeación en el sector ha reflejado esta ambivalencia, oscilando entre enfoques centrados en la producción y difusión cinematográfica, y esfuerzos más recientes por incluir la preservación como parte del ciclo de vida del patrimonio audiovisual.

Esta ambigüedad se extiende también al marco jurídico que, si bien establece ciertas obligaciones para el resguardo del material fílmico, deja amplios márgenes de interpretación en cuanto a su implementación. Dentro de este entramado normativo e institucional, destacan tres actores clave que han asumido la

responsabilidad de conservar la memoria fílmica nacional: la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Su papel ha sido fundamental no sólo en la gestión técnica y documental del acervo cinematográfico, sino también en la definición de programas y líneas de apoyo que orientan la intervención estatal en la materia. No obstante, sus acciones se han visto condicionadas por limitaciones estructurales, presupuestales y de coordinación interinstitucional, que revelan las dificultades para consolidar una política de preservación con alcance nacional.

Comprender los alcances y limitaciones de estos esfuerzos permite no sólo valorar los avances logrados, sino también identificar las condiciones necesarias para fortalecer las capacidades del país en materia de preservación fílmica.

#### **4.1 Proceso institucional mexicano en la preservación del patrimonio fílmico.**

A nivel internacional, los primeros esfuerzos de preservación fílmica comenzaron en la década de 1930 con la fundación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1938, que reunió a los primeros archivos fílmicos de países como Francia, Alemania y Estados Unidos. En México, sin embargo, la conciencia sobre la importancia de la preservación surgió de manera más tardía y a menudo de manera desorganizada.

De acuerdo con Gabriel Rodríguez (2025), la preservación en México comenzó de manera informal gracias a la acción de los cineclubes y coleccionistas. “Antes de que existieran los archivos fílmicos, existieron los cineclubes. Los archivos fílmicos son el sueño que se concibió en estas tertulias de aficionados”. Estos espacios funcionaban como centros de resistencia y difusión del cine, pero sin una estructura formal de conservación.

En 1936 Elena Sánchez Valenzuela, promovió la creación de la primera Filmoteca Nacional bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (García Benítez, 2020). Guadalupe Ferrer (2025) menciona que su esfuerzo fue

pionero en la idea de que el cine debía conservarse como parte de la memoria histórica del país, aunque en su momento no logró consolidarse debido a la falta de apoyo institucional.

México dio su primer gran paso en la preservación con la creación de la Filmoteca de la UNAM en 1960, bajo la dirección de Manuel González Casanova (García Benítez, 2020). Para Iván Trujillo (2025), la Filmoteca de la UNAM marcó un hito en la preservación del cine en México. “Las instituciones que empiezan a hacerlo están ligadas obviamente a instituciones estatales o a instituciones sin fines de lucro”. La Filmoteca se convirtió en el principal referente nacional y adoptó estándares internacionales de conservación basados en la FIAF.

Trujillo (2025) también resalta que la Filmoteca no solo se dedicó a la preservación de películas mexicanas, sino que también albergó materiales internacionales y creó programas de formación en conservación fílmica. “Desde su creación, la Filmoteca ha sido un espacio de resguardo y formación para archivistas, algo que en otros países surgió mucho después”.

A medida que la industria cinematográfica mexicana se desarrollaba, especialmente durante la llamada Época de Oro entre las décadas de 1930 y 1950, la producción fílmica creció exponencialmente. Sin embargo, las iniciativas públicas para preservar este legado fueron escasas hasta bien entrados los años setenta.

La fundación de la Cineteca Nacional en 1974, en el marco de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, representó un esfuerzo institucional relevante en materia de preservación. En sus primeros años, logró reunir un acervo fílmico valioso, generar actividades de difusión cultural y proyectar una vocación archivística, aunque aún en condiciones precarias.

Según recuerda Guadalupe Ferrer (2025), antes del incendio de 1982, el acervo era considerable e incluía importantes materiales originales, aunque las condiciones de almacenamiento eran precarias y los protocolos técnicos insuficientes para una conservación adecuada .

El incendio ocurrido en marzo de 1982 marcó un punto de inflexión. Carlos Mendoza (2025) recuerda el siniestro como “una catástrofe que obligó a repensar todo”, y subraya que no se trató únicamente de una pérdida física, sino de una evidencia de la fragilidad institucional frente a emergencias previsibles.

Tanto Ferrer como Mendoza (2025) coinciden en que este suceso generó una profunda sacudida en el ámbito cultural, obligando a replantear el modelo de gestión archivística y evidenciando las carencias estructurales en la materia. Tras el incendio, se reforzaron los protocolos de seguridad y almacenamiento, y se implementaron nuevas medidas para evitar una catástrofe similar en el futuro.

A pesar de los avances en la preservación en México, el país no ha desarrollado una política estructurada como la de otros países con tradición archivística sólida, como Francia o Alemania. Sin embargo, Armando Casas (2025) enfatiza que la preservación del cine no debe depender únicamente de esfuerzos individuales o institucionales, sino que debe consolidarse como una política de Estado con financiamiento adecuado y estrategias bien definidas. “Los gobiernos tienen la responsabilidad de implementar políticas públicas que aseguren la conservación del patrimonio fílmico”.

Los acervos fílmicos en México han tenido una trayectoria compleja que refleja la evolución de la industria cinematográfica nacional y la creciente conciencia sobre la importancia de preservar el patrimonio audiovisual. García Benítez (2020) analiza este desarrollo histórico, destacando los principales hitos y actores involucrados en la conservación de la memoria fílmica mexicana.

Cuadro 7 Línea del tiempo comparada de la preservación fílmica: México e internacional. Elaboración propia con base en entrevistas (2025), García Benítez (2020), documentos de la UNESCO, FIAF y Fundar (2022).

<b>Década</b>	<b>Hitos internacionales.</b>	<b>Hitos nacionales (México)</b>
1930	1938: Fundación de la FIAF (Francia, Alemania, EE.UU.). Primeros esfuerzos de preservación.	1936: Elena Sánchez Valenzuela impulsa la creación de una Fílmoteca Nacional bajo la SEP, sin continuidad institucional.



1940	Consolidación de archivos fílmicos nacionales (Francia, Suecia, Alemania).	Presencia de cineclubes y coleccionistas como primeros espacios de resguardo informal. Sin estructura estatal formal.
1950	Desarrollo de normativas de conservación en archivos europeos y estadounidenses.	Falta de conciencia institucional sobre la preservación (Ferrer, 2025). Persistencia del esfuerzo desde la sociedad civil. Crecimiento de la producción fílmica durante la Época de Oro del cine mexicano.
1960	1967: Creación del American Film Institute (AFI). Avance en políticas culturales públicas en EE.UU. y Reino Unido.	1960: Fundación de la Filmoteca de la UNAM. Primer archivo con respaldo institucional. Adopta estándares de la FIAF.
1970	Fortalecimiento de la cooperación archivística internacional y avances técnicos de conservación.	1974: Fundación de la Cineteca Nacional, derivada de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949.
1980	1982: Mondiacult (UNESCO), define la cultura como motor de desarrollo. Avances en digitalización incipiente.	1982: Incendio de la Cineteca Nacional. Punto de quiebre que evidencia vulnerabilidad del patrimonio audiovisual y particularmente fílmico.
1990	Crecen programas de digitalización y restauración con apoyo estatal y privado en Europa y EE.UU.	Replanteamiento de protocolos de seguridad y conservación tras el incendio. Aumento de cooperación internacional.
2000	2005: Convención de la UNESCO sobre Diversidad de Expresiones Culturales. Creación de redes de archivos digitales.	2006: México ratifica la Convención UNESCO. El IMCINE y Cineteca Nacional amplían sus funciones en conservación.
2010	Fundación Martin Scorsese impulsa restauración mundial de clásicos. FIAF fortalece capacitación técnica.	Participación de actores privados como Fundación Televisa y Arte & Cultura Grupo Salinas en preservación.
2020	2022: Mondiacult II reitera importancia del financiamiento y acceso equitativo a la cultura.	Fundar (2022): Señala centralización del presupuesto cultural. Secretaría de Cultura con incremento presupuestal mínimo (0.92%).

## 4.2 Política pública cultural mexicana

La política cultural en México ha experimentado una evolución significativa, reflejando cambios en la concepción del papel del Estado en la preservación, promoción y desarrollo de la cultura.

Desde la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921, bajo la dirección de José Vasconcelos, hasta la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible (Mondiacult) en 2022, el país ha participado activamente en la formulación e implementación de políticas culturales.

Este proceso ha estado marcado por la creación de instituciones, la incorporación de nuevos enfoques en la gestión del patrimonio y la participación de México en foros internacionales e incluso la creación de una secretaría específica para este sector.

Desde 1921, los temas culturales estuvieron sectorizados dentro de la SEP, lo que evidenciaba un enfoque en el cual la cultura se veía subordinada al ámbito educativo y no como un área de política pública autónoma. Durante las décadas de 1930 y 1940, se crearon instituciones clave como el Fondo de Cultura Económica (FCE) y el Seminario de Cultura Mexicana (SCM), sentando las bases de una infraestructura cultural que se expandió con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en las décadas posteriores (Rodríguez Barba, 2016, p. 2).

En 1982, la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (Mondiacult), organizada por la UNESCO en la Ciudad de México, marcó un punto de inflexión en la gestión de la cultura en el país. Como se explicó en el primer capítulo, en este foro se alcanzó un consenso internacional sobre la definición de cultura, lo que influyó en la manera en que los Estados, incluyendo México, comenzaron a estructurar sus políticas culturales.

"Antes de Mondiacult 1982, la gestión de la cultura en México era mayoritariamente centralizada, con un control significativo por parte del gobierno federal, especialmente a través de la SEP y la Subsecretaría de Cultura" (Rodríguez Barba, 2016, p. 3).

Este evento promovió la diversidad cultural y la descentralización, principios que comenzaron a reflejarse en la política nacional. Uno de los momentos más importantes en la institucionalización de la política cultural en México fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari.

Aunque representó un avance al permitir una mayor atención a la gestión cultural, su dependencia de la SEP limitaba su capacidad de actuación y autonomía (Conaculta, s.f.). Durante este mismo año, a nivel internacional, se proclamó la "Década Mundial de la Cultura", reforzando el reconocimiento de la cultura como un pilar fundamental en el desarrollo de los países.

En el siglo XXI, las políticas culturales mexicanas continuaron evolucionando en respuesta a un entorno cada vez más globalizado. Durante la administración de Vicente Fox (2000-2006), se implementó el Programa Nacional de Cultura "La cultura en tus manos", que incluyó estrategias para la investigación y conservación del patrimonio, así como para la cooperación internacional en materia cultural (Rodríguez Barba, 2016, p. 7).

Durante este periodo se intentó fortalecer las industrias culturales<sup>15</sup> y por consolidar la identidad cultural del país a través de la promoción de la diversidad (Rodríguez Barba, 2016, p. 7).

En el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), México reafirmó su papel como un actor relevante en la política cultural global al ratificar la Convención

---

<sup>15</sup> Las industrias culturales son tradicionalmente entendidas como el sector audiovisual, musical, editorial y de nuevos medios. Sin embargo, no todas las prácticas culturales responden a la lógica industrial o de competencia comercial. <https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/acerca-de/>

sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO (2005).

Un paso definitivo en la consolidación de la política cultural en México se dio en 2015 con la creación de la Secretaría de Cultura, bajo el gobierno de Enrique Peña Nieto. Esta fue la primera vez que la cultura se organizó bajo una estructura administrativa propia, permitiendo una mayor independencia en la toma de decisiones y en la gestión de recursos.

"La Secretaría de Cultura tiene como misión 'preservar de forma integral el patrimonio cultural de la Nación en sus diversas manifestaciones artísticas y culturales, así como estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas'" (Secretaría de Cultura, s.f.).

La transformación de CONACULTA en la Secretaría de Cultura representó un paso significativo hacia la institucionalización de la política cultural en México. Al convertirse en una secretaría de Estado, se otorgó al sector cultural una mayor relevancia dentro del aparato gubernamental, con una mejor coordinación institucional y una asignación presupuestaria directa.

Esta reestructuración supuso un reconocimiento de la cultura como un componente esencial para el desarrollo social y económico del país, alineándose con las demandas de diversos sectores culturales que abogaban por una mayor visibilidad y apoyo gubernamental.

A pesar de estos avances, la consolidación de las políticas públicas culturales en México sigue enfrentando desafíos, especialmente en la descentralización y en la inclusión de la ciudadanía en la toma de decisiones.

Haro Pérez y Borjas García (2021) sostienen que la gobernanza cultural en México aún presenta dificultades en estos aspectos. Además, persiste la falta de continuidad en la asignación de recursos, lo que limita el alcance de los programas culturales.

Instituciones como la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) han asumido funciones específicas en la preservación del patrimonio fílmico, complementando la labor estatal con iniciativas privadas. Sin embargo, aún persisten interrogantes sobre cómo garantizar la conservación efectiva de los contenidos culturales y su acceso público.

La política cultural en México también ha incorporado un enfoque de derechos humanos, reconociendo el acceso a la cultura como un derecho fundamental. Esto ha impulsado programas dirigidos a garantizar la inclusión y la equidad en la participación cultural, especialmente en comunidades marginadas e indígenas.

A pesar de la activa participación de México en foros internacionales y su adhesión a convenciones culturales globales, la política cultural nacional presenta serias deficiencias. Aunque en la Conferencia Mondiacult 2022 se reafirmó el compromiso de fortalecer el financiamiento de la cultura, la realidad muestra una falta de implementación de estos acuerdos a nivel nacional (Fundar, 2022).

El documento “Cultura y Presupuesto Público. Desigualdad y centralización de la infraestructura cultural” señala que la descentralización sigue siendo un asunto pendiente y que el presupuesto destinado a la Secretaría de Cultura es insuficiente. En 2023, esta dependencia recibiría solo un aumento real de 0.92% respecto de 2022, lo que obstaculiza el cumplimiento de los objetivos del Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 (Fundar, 2022).

Además, el 23.05% del presupuesto se destina al Complejo Cultural Bosque de Chapultepec, mientras que el programa de Apoyos a la Cultura, encargado de la infraestructura cultural en los estados, recibe apenas el 1.18% (Fundar, 2022).

Si bien el discurso gubernamental enfatiza la cultura como una herramienta para reducir desigualdades, la falta de recursos y su distribución desigual impiden que este propósito se materialice. Sin un incremento progresivo del presupuesto y una distribución equitativa de los fondos, México continuará participando en

compromisos internacionales que no se traducen en acciones efectivas dentro de su territorio.

Cuadro 8 Cronología de la evolución de la política cultural en México. Elaboración propia con base en Rodríguez Barba (2016), Secretaría de Cultura (s.f.), UNESCO (1982, 2005, 2022), Fundar (2022), y fuentes oficiales consultadas entre 2023 y 2024. Se incluyen referencias institucionales, políticas públicas y eventos internacionales para ilustrar la evolución de la política cultural en México.

<b>Década / Año</b>	<b>Instituciones creadas</b>	<b>Políticas / planes</b>	<b>Participación internacional</b>	<b>Cambios administrativos / legales</b>	<b>Enfoque dominante</b>
1905–1910	Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905). Universidad Nacional de México (1910)	Primeras políticas culturales centradas en educación y bellas artes	Participación limitada en foros internacionales	Cultura bajo el control del Estado central	Nacionalismo cultural y centralización
1921	Secretaría de Educación Pública (SEP)	Integración de la cultura en la política educativa	Participación en congresos culturales y educativos internacionales	Cultura subordinada a la SEP	Centralización y enfoque educativo
1930s–1940s	FCE (1934) INAH (1939) SCM (1942) INBA (1946)	Misiones culturales y alfabetización rural	Fundación de la UNESCO (1945); México país fundador	Expansión de la infraestructura cultural estatal	Nacionalismo cultural / centralización
1982		Participación en Mondiacult (UNESCO, CDMX)	Consolidación del enfoque de diversidad cultural	Primer intento hacia la descentralización cultural	Pluralismo cultural / patrimonio inmaterial
1988	CONACULTA (órgano desconcentrado de SEP)	Políticas culturales con mayor visibilidad institucional	Década Mundial de la Cultura (UNESCO)	Separación parcial de cultura y educación	Autonomía limitada / gestión institucional
1990s		Programa Nacional de Cultura 1995–2000 (enfoque regional y sectorial)	Eventos como 'Esplendores de treinta siglos' (MoMA, NY, 1990)	Reestructuración interna de instituciones culturales	Modernización institucional / profesionalización
2000s		PNC 'La cultura en tus manos' (2000–2006)	Convención UNESCO sobre Diversidad Cultural (2005)	Inclusión de industrias culturales en agenda nacional	Diversidad cultural / cooperación internacional
2015	Secretaría de Cultura	Consolidación administrativa y presupuestal	Mayor presencia en foros multilaterales	Transición de CONACULTA a Secretaría de Estado	Transversalidad cultural
2019–2023	Coordinación Nacional de	Programa de Cultura	Mondiacult 2022: compromisos de	Descentralización discursiva	Derechos culturales / crisis presupuestaria

Década / Año	Instituciones creadas	Políticas / planes	Participación internacional	Cambios administrativos / legales	Enfoque dominante
	Memoria Histórica y Cultural	Comunitaria (2019–)	financiamiento y equidad	con limitaciones presupuestales	

#### 4.1.1 Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024

El Plan Nacional de Desarrollo (PND) es un instrumento fundamental del Estado mexicano que define las directrices de política pública a lo largo de un sexenio. De acuerdo con la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, el PND establece los lineamientos generales que permiten:

“Organizar un sistema de planeación democrática del desarrollo nacional que imprima solidez, dinamismo, competitividad, permanencia y equidad al crecimiento de la economía para la independencia y la democratización política, social y cultural de la nación” (Gobierno de México, 2019).

El PND no solo se enfoca en los problemas nacionales, sino que también propone soluciones para abordarlos a través de programas y políticas orientadas al desarrollo integral. Dentro de su marco, el Ejecutivo Federal está facultado para establecer mecanismos de participación y consulta popular en el proceso de planificación, asegurando que los diversos sectores de la sociedad participen activamente en la formulación, instrumentación, control y evaluación de los programas de desarrollo.

El PND 2019-2024, estableció que sus ejes principales eran el bienestar, la justicia y el desarrollo económico, lo que refleja un enfoque integral hacia la mejora de la calidad de vida de la población. Además, este plan incorpora tres ejes transversales que buscan asegurar la igualdad de género, la no discriminación y la inclusión, al mismo tiempo que combate la corrupción y mejora la gestión pública.

Asimismo, pone especial atención a la gestión territorial y al desarrollo sostenible, elementos clave para alcanzar un equilibrio entre el crecimiento

económico y la preservación de los recursos naturales y culturales del país (Gobierno de México, 2019; Becas Benito Juárez, 2020).

Para una mejor visualización de los puntos en materia cultural incluidos en el PND se realizó la siguiente tabla:

Cuadro 9 . Puntos clave Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024. Elaboración propia con base en el Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024. (Gobierno de México, 2019)

<b>Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024</b> <b>Puntos clave sobre cultura</b>	
Subtema	Descripción
No dejar a nadie atrás, no dejar a nadie fuera	Promueve un desarrollo incluyente y equitativo, respetando la autodeterminación de los pueblos originarios, la diversidad cultural y rechazando toda forma de discriminación.
Política Exterior: Recuperación de los principios	Reafirma la pertenencia de México a América Latina y el Caribe, promoviendo intercambios culturales y fortaleciendo la cooperación regional con un énfasis especial en Centroamérica.
Libertad e Igualdad	Prioriza la libertad de elección y la no discriminación, destacando la creación de recintos culturales para promover el acceso equitativo a la cultura.
Programa Nacional de Reconstrucción	Programa destinado a la reconstrucción de zonas afectadas por los sismos de 2017 y 2018, con enfoque en la preservación del patrimonio cultural y la participación local.
Cultura para la Paz, para el Bienestar y para Todos	Acción cultural dirigida a las zonas más pobres del país, reconociendo a la cultura como un factor de cohesión social y bienestar, llevando la cultura a barrios y comunidades vulnerables.

El enfoque establecido por el PND era integral orientado al bienestar, la equidad y la justicia social, así como la preservación de los recursos naturales y culturales, pero como se puede observar, no existe una mención explícita al patrimonio fílmico como objeto de preservación dentro de sus estrategias prioritarias.

En materia cultural, el PND incorpora la importancia de garantizar el acceso a la cultura, fortalecer las identidades comunitarias, y preservar las tradiciones, lenguas y expresiones artísticas como componentes del desarrollo integral del país (Gobierno de México, 2019). El concepto de patrimonio se mantiene en un plano muy general, enmarcado dentro de los recursos culturales tangibles e intangibles, sin desagregar sectores específicos como el cinematográfico o audiovisual.

La ausencia de una conceptualización clara del patrimonio fílmico en el PND sugiere una perspectiva todavía muy limitada sobre los alcances de la preservación cultural. Esta distancia puede leerse como reflejo de un enfoque tradicional del patrimonio que prioriza bienes arqueológicos, arquitectónicos o lingüísticos, en detrimento de soportes modernos como la imagen en movimiento, cuya preservación y conservación como hemos visto enfrenta múltiples retos.

#### **4.1.2 Programa Sectorial de Cultura en México 2020-2024 en materia de preservación**

El Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 es un instrumento que deriva del Plan Nacional de Desarrollo (PND) y tiene como objetivo articular y coordinar las políticas públicas en materia cultural para alcanzar las metas establecidas por el gobierno federal. El documento que se consultó es el más reciente a partir de la elaboración de este trabajo y fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 3 de julio del año 2020.

Este programa se enmarca en los lineamientos generales del PND, priorizando la preservación del patrimonio cultural, el fomento a la creación artística, y el acceso equitativo a la cultura para todos los sectores de la población. A través de este programa, se busca fortalecer las instituciones culturales del país, promover la diversidad cultural y garantizar que la cultura sea un motor para el desarrollo sostenible y la cohesión social. (Gobierno de México, 2020).

Cuadro 10 Puntos clave sobre preservación. Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024. Elaboración propia con base en datos del Programa Sectorial de Cultura derivado del PND 2020-2024.

Programa Sectorial derivado del Plan Nacional de Desarrollo Puntos clave sobre Preservación	
Subtema	Descripción
Relevancia del Objetivo Prioritario 4	Proteger y conservar la diversidad, la memoria y los patrimonios culturales de México mediante acciones de preservación, investigación, protección, promoción de su conocimiento y apropiación.
Agenda Digital de Cultura	La Secretaría de Cultura ha usado tecnología para la preservación digital de patrimonios culturales, pero se requiere fortalecer las relaciones con las comunidades en los entornos digitales.
Patrimonios Culturales	Existen desafíos y oportunidades en la antropología, historia, arqueología, paleontología, registros fonográficos y audiovisuales, y patrimonio inmaterial. Se requiere articulación institucional y formación de profesionales.
Relevancia del Objetivo Prioritario 2	Consolidar la tarea educativa del Sector Cultura para la formación de profesionales en investigación, conservación y protección de la diversidad cultural, fortaleciendo identidades culturales.
Capacitación y Actualización	Se instrumentarán programas para fortalecer la capacitación de trabajadores en nuevas técnicas y procedimientos, beneficiando la calidad de los bienes y servicios culturales ofrecidos.

En el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024, no se menciona explícitamente el término "patrimonio fílmico" dentro de las secciones dedicadas a la preservación y conservación del patrimonio cultural. Sin embargo, en el anexo referente a la Cineteca Nacional, se describe que este espacio tiene como objetivo la recopilación, catalogación, exhibición, preservación y difusión del patrimonio fílmico, lo cual refleja implícitamente la importancia de preservar la producción cinematográfica nacional.



El documento hace referencia a la industria fílmica, únicamente cuando menciona que ha tenido una evolución importante y un impacto económico significativo, representando el 3.2% del PIB nacional en 2018, comparado con sectores relevantes como la producción automotriz.

En dicho contexto, se señala que entre 2010 y 2018, el 63.9% de las películas nacionales producidas fueron apoyadas por el Estado mexicano, demostrando el compromiso gubernamental con el crecimiento del sector audiovisual.

A pesar de que el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 contempla la preservación del patrimonio cultural como uno de sus ejes prioritarios, en la práctica, esta labor sigue sin consolidarse como una política pública integral. La falta de una estrategia clara y sostenida en materia de preservación tiene diversas implicaciones como el hecho de no definir mecanismos concretos para la colaboración interinstitucional ni detalla estrategias claras para la protección del patrimonio en riesgo.

Asimismo, se aprecia una desigualdad en la distribución de recursos, es claro que la descentralización cultural sigue siendo un reto pendiente, y la preservación no es una excepción. La mayor parte del presupuesto en materia cultural sigue concentrándose en proyectos específicos en la Ciudad de México, como el Complejo Cultural Bosque de Chapultepec, mientras que los fondos destinados a la preservación en los estados son mínimos y desigualmente.

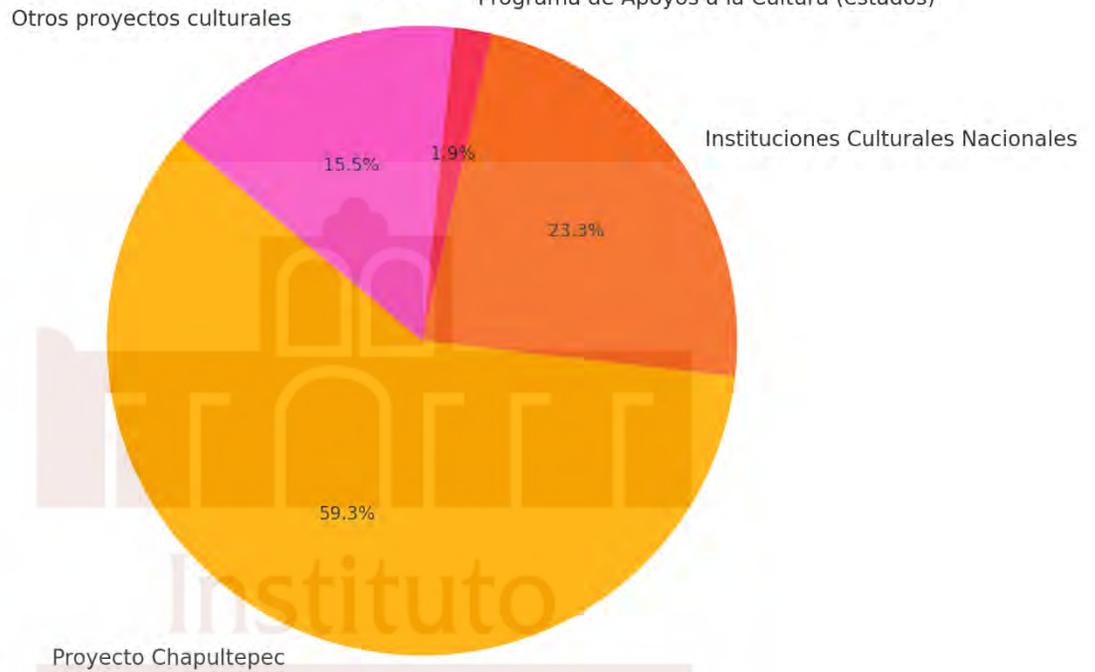
De acuerdo con Fundar, Centro de Análisis e Investigación, el Proyecto Integral del Complejo Cultural Bosque de Chapultepec, ubicado en la Ciudad de México, recibió 3,823.59 millones de pesos, lo que representa aproximadamente el 25% del presupuesto total asignado al Ramo 48: Cultura.

En contraste, el Programa de Apoyos a la Cultura, destinado a financiar proyectos culturales en las entidades federativas, recibió 124.5 millones de pesos, equivalente a solo el 3.3% de lo asignado al proyecto del Bosque de Chapultepec. Esto significa que, en promedio, cada estado recibió alrededor de 3.87 millones de

pesos, evidenciando una concentración significativa de recursos en la capital del país

Figura 4 Distribución aproximada del Presupuesto Federal para Cultura en México (2022). La gráfica muestra la concentración de recursos en el Proyecto Chapultepec, con una asignación que supera el 50% del presupuesto total del Ramo 48, en contraste con la baja proporción destinada al Programa de Apoyos a la Cultura en las entidades federativas. Elaboración propia con base en datos de Fundar, Centro de Análisis e Investigación (2022).

Distribución aproximada del Presupuesto Federal para Cultura (2022)  
Programa de Apoyos a la Cultura (estados)



El PSC 2020-2024 no menciona de manera explícita la preservación del patrimonio fílmico dentro de las políticas de conservación. A pesar de que la Cineteca Nacional tiene como función la recopilación, catalogación y preservación del cine nacional, el documento sectorial no articula estrategias para garantizar el resguardo y acceso de las producciones cinematográficas.

Además, se observa que la industria fílmica es referenciada solo en términos de su impacto económico, omitiendo su valor cultural e identitario (Gobierno de México, 2020).

Aunque el programa reconoce la necesidad de formación en áreas culturales, la capacitación en técnicas de preservación es limitada. El Objetivo Prioritario 2 menciona la consolidación de la tarea educativa del Sector Cultura para la formación de profesionales en investigación, conservación y protección de la diversidad cultural, pero no detalla programas específicos ni garantiza la implementación de estrategias para fortalecer las capacidades en preservación (Gobierno de México, 2020).

Esta investigación señala que la preservación del patrimonio cultural no ha sido una prioridad dentro de la política cultural mexicana la ausencia de una política pública clara y bien estructurada en materia de preservación dentro del Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 representa una clara omisión. Sin una estrategia clara los bienes culturales de México enfrentan los mismos riesgos que han enfrentado siempre como el deterioro, el olvido y la pérdida.

### 4.3 Normatividad

En México, la preservación del patrimonio fílmico se sustenta en un marco jurídico y una serie de estímulos fiscales diseñados para fomentar la producción y resguardo del cine nacional.

Cuadro 11 Principales instrumentos jurídicos que norman, de manera directa o indirecta, la preservación del patrimonio fílmico en México. Elaboración propia con base en documentos.

INSTRUMENTO	PUBLICACIÓN Y REFORMA	CONTENIDO
Ley Federal de Cinematografía	29 de diciembre de 1992 / Última reforma: 20 de mayo de 2010	Establece las bases para el fomento, producción, distribución y conservación de obras cinematográficas. Incluye lineamientos para la creación de acervos fílmicos.
Ley General de Cultura y Derechos Culturales	19 de junio de 2017	Reconoce el acceso a la cultura como derecho humano, incluyendo la preservación del patrimonio cultural, como el audiovisual.
Reglamento Interior de la Secretaría de Cultura	8 de julio de 2016	Define funciones de la Secretaría, incluyendo la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual a través de instituciones como la Cineteca Nacional.



Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas	6 de mayo de 1972 / Última reforma: 2020	Reconoce el patrimonio artístico, incluyendo obras cinematográficas, cuando sean declaradas como tales.
Estímulo Fiscal EFICINE 189	Vigente desde 2006	Permite a personas físicas y morales destinar parte de su ISR al financiamiento de proyectos de producción y postproducción cinematográfica.
Programa Fomento al Cine Mexicano (Focine)	Establecido en 2020	Sustituye otros fondos eliminados. Promueve la producción, exhibición, infraestructura y preservación del cine mexicano.
Ley Federal de Cinematografía	29 de diciembre de 1992 / Última reforma: 20 de mayo de 2010	Establece las bases para el fomento, producción, distribución y conservación de obras cinematográficas. Incluye lineamientos para la creación de acervos fílmicos.
Ley General de Cultura y Derechos Culturales	19 de junio de 2017	Reconoce el acceso a la cultura como derecho humano, incluyendo la preservación del patrimonio cultural, como el audiovisual.

El cuadro anterior presenta los principales instrumentos jurídicos que norman, de manera directa o indirecta, la preservación del patrimonio fílmico en México. El marco legal tiene la característica de estar dividido y disperso en distintos cuerpos normativos y, en general, se aprecia una falta de estructura especializada que responda a las necesidades técnicas, patrimoniales y culturales de los acervos cinematográficos.

Esta dispersión normativa se hace presente en leyes de carácter general (constitucionales, culturales, fiscales, administrativos) y otras de aplicación específica al sector cinematográfico o audiovisual.

En el plano constitucional, la preservación del patrimonio fílmico se fundamenta en los artículos 4° y 6° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM), los cuales reconocen el acceso a la cultura y a la información como derechos fundamentales. Estos principios constituyen el punto de partida para exigir políticas públicas que garanticen el acceso y la conservación del patrimonio audiovisual (CPEUM, 2024).

La Ley Federal de Cinematografía, publicada en 1992 y reformada por última vez en 2021. Esta ley establece las bases para la producción, distribución y

conservación de obras cinematográficas nacionales. En su Artículo 1° declara que uno de sus objetivos es “promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate y preservación” (Cámara de Diputados, 2021, art. 1).

Además, el Artículo 3° incluye entre las actividades propias de la industria cinematográfica el “rescate y preservación de las películas cinematográficas” (Cámara de Diputados, 2021, art. 3). El Artículo 6° subraya que “la película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística, única e irremplazable y, por lo tanto, debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales” (Cámara de Diputados, 2021, art. 6).

Complementariamente, la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (2017) establece que “todas las personas tienen derecho al acceso, participación y disfrute de los bienes y servicios culturales, así como a su conservación y difusión” (Cámara de Diputados, 2017, p. 3). Si bien no menciona específicamente el cine, su redacción permite incluir al patrimonio fílmico como parte del acervo cultural al que deben garantizarse medidas de conservación y acceso.

En cuanto a los derechos intelectuales, la Ley Federal del Derecho de Autor regula en sus artículos 83 a 94 el régimen específico aplicable a las obras cinematográficas. Este cuerpo normativo es clave para la preservación, ya que define la titularidad, reproducción, explotación y conservación de materiales fílmicos.

La ley protege los derechos morales y patrimoniales del autor, pero también introduce restricciones que, en ausencia de convenios claros con herederos o titulares, pueden obstaculizar los procesos de restauración, digitalización y acceso público (Cámara de Diputados, 2020).

Por su parte, la Ley General de Archivos (2018) extiende su aplicación a archivos históricos audiovisuales en posesión de instituciones públicas como la Cineteca Nacional o la Filmoteca de la UNAM, al establecer que “los archivos

históricos deberán conservarse de manera permanente por su valor testimonial, cultural o científico” (Cámara de Diputados, 2018, art. 4, fracc. XX).

Esta ley menciona algunos criterios técnicos para la clasificación, valoración y conservación, pero no contempla especificidades del medio fílmico, como la obsolescencia tecnológica o los riesgos asociados a formatos químicos.

A nivel institucional, el Reglamento Interior de la Secretaría de Cultura (2016) establece que corresponde a la Cineteca Nacional, como órgano desconcentrado, implementar acciones para la conservación, restauración y difusión del patrimonio cinematográfico nacional (DOF, 2016). Estas funciones son operativas y administrativas, pero carecen de respaldo normativo autónomo o indicadores de cumplimiento.

Los estímulos fiscales, como el EFICINE 189, creado en 2006, permite a contribuyentes destinar parte de su Impuesto Sobre la Renta a la producción, postproducción y, en ciertos casos, restauración de obras cinematográficas (Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2024). Asimismo, desde 2020, el programa FOCINE ha consolidado apoyos para la preservación de cine mexicano, en particular mediante convocatorias específicas para digitalización de acervos (Secretaría de Cultura, 2020).

#### **4.3.1 Normas en Instituciones Autónomas**

En el caso de instituciones autónomas, la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México fundamenta la existencia y competencias de la Filmoteca UNAM. Aunque esta ley no regula expresamente la actividad archivística, sí proporciona el marco institucional que permite su operación especializada (UNAM, 1945).

Los manuales de organización interna y lineamientos técnicos de las principales instituciones del sector, como la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, también deben tomarse en cuenta, pero serán abordados más adelante,

debido a que operan como normas internas que definen protocolos de restauración, catalogación, almacenamiento y migración de formatos. Aunque no tienen valor jurídico general, son indispensables para el funcionamiento cotidiano de los centros de preservación audiovisual.

México ha recibido recomendaciones específicas de la UNESCO, como la de 2015 sobre la preservación digital, las cuales tampoco han sido plenamente adoptadas como política pública vinculante.

Un punto particularmente relevante dentro de la normativa vigente es la obligación de entrega de una copia de las obras cinematográficas al momento de su registro ante la Dirección General de Cinematografía (DGCINE). Esta disposición aparece en el Artículo 25 de la Ley Federal de Cinematografía, que establece lo siguiente:

“Para efectos de registro, los distribuidores deberán entregar a la Dirección General de Cinematografía una copia de la obra cinematográfica, conforme a las disposiciones reglamentarias aplicables” (Cámara de Diputados, 2010, art. 25). Esta norma configura uno de los pocos mecanismos legales explícitos de acopio que permiten integrar materiales al patrimonio fílmico nacional, aunque se dirige exclusivamente a los distribuidores y no a los productores o titulares de derechos.

En entrevista realizada para esta investigación, Edgar Torres, director de Acervos de la Cineteca Nacional, confirma la existencia de esta obligación legal y describe su función práctica dentro del proceso de preservación institucional:

“La Ley de Cinematografía establece efectivamente que, para su registro, de cada obra que se produce o se exhibe en México, debe tener un registro ante la Dirección General de Cinematografía. Para ese registro tiene que entregar una copia a la dirección, con lo cual le dan un número de registro y después todas esas obras [...] las envían al acervo de la Cineteca Nacional” (Torres, comunicación personal, 2025).

No obstante, la aplicación de esta norma enfrenta diversas limitaciones. Por un lado, la ley no especifica el formato, resolución o estado de conservación de la copia que debe entregarse, lo que ha dado lugar a que muchas lleguen en malas condiciones o como copias preliminares (como las denominadas “copias cero”).

Por otro lado, como el propio Torres (2025) señala, la ley no contempla sanciones claras en caso de incumplimiento, ni mecanismos de verificación sistemática: “Lamentablemente no se establece la sanción, [...] la ley menciona que se debe entregar una copia [...] pero tampoco establece cuestiones de calidad, solamente habla de copia” (Torres, comunicación personal, 2025).

Esta falta de coercibilidad limita el alcance real de la disposición y evidencia la necesidad de actualizar la legislación para adaptarse a los cambios tecnológicos y al contexto digital.

#### **4.4 Instituciones que hacen preservación en México**

##### **4.4.1 Cineteca Nacional**

###### **Álvarez, Albino (2025)**

“La Cineteca ha tratado de modernizarse, pero tiene limitaciones estructurales. Su archivo creció mucho, pero no necesariamente con criterios claros de curaduría o prioridad patrimonial”.

“Han invertido mucho en exhibición y en la parte del público, pero menos en conservación. Hay un desequilibrio en su misión”.

###### **Casas, Armando. (2025)**

“La Cineteca ha hecho esfuerzos importantes, pero sigue teniendo problemas de articulación con otras instituciones. A veces parece que cada quien preserva por su lado”.

###### **Ferrer, Guadalupe. (2025)**



“Cuando estuve al frente de la Cineteca impulsamos la idea de que debía tener una responsabilidad nacional en preservación, pero el modelo de gestión cultural no siempre lo permitió”.

“Uno de los problemas más grandes de la Cineteca es que depende demasiado de los cambios sexenales. No hay continuidad en su política archivística”.

**Gajá, Lucía. (2025)**

“Yo he entregado materiales a la Cineteca y me han tratado muy bien, pero no hay claridad sobre qué pasa después. ¿Quién lo consulta? ¿Cómo se preserva? ¿Qué criterios usan?”

**Rojas, Antonia. (2025)**

“La Cineteca tiene visibilidad, pero no necesariamente tiene el personal especializado que se requiere para hacer procesos de preservación complejos. No basta con tener bóvedas”.

**Trujillo, Iván. (2025)**

“A veces hay duplicidad de esfuerzos entre la Cineteca y otras instituciones. Debería haber un sistema nacional de archivos fílmicos, no sólo una institución estrella”.

#### **4.4.1.1 Capacidades**

La Cineteca Nacional es un órgano desconcentrado adscrito a la Secretaría de Cultura, su misión es “rescatar, preservar, conservar, incrementar y catalogar los acervos fílmico, iconográfico, videográfico y documental que conforman la memoria cinematográfica de México, además de promover y difundir el cine nacional e internacional” (Cineteca Nacional, 2025).



Su visión es consolidarse como “referente obligado de la memoria fílmico–histórica nacional y de mayor reconocimiento en Latinoamérica en materia de restauración, catalogación y preservación de archivos cinematográficos”, objetivo que ha guiado su estrategia institucional desde la creación de su manual de organización (Cineteca Nacional, 2025).

En términos operativos, la institución integra una sólida estructura técnica, bajo la Dirección de Acervos, con unidades especializadas en Preservación, Restauración, Catalogación y Control Fílmico, encargadas de todas las fases del tratamiento del acervo, recepción, análisis técnico, restauración, digitalización, catalogación y resguardo físico (Cineteca Nacional, 2022).

Su acervo fílmico al año 2025 consta de más de 80,000 rollos en diferentes formatos (35, 16, 9.5 y 8 mm), equivalentes a aproximadamente 20,000 copias, distribuidas en cuatro bóvedas climatizadas según tipo de soporte y formato. Las películas en nitrato de celulosa, altamente sensibles, son resguardadas en una bóveda especial de Ciudad Universitaria perteneciente a la Filmoteca UNAM, bajo convenio institucional, con sistemas de ventilación adecuados para eliminar gases tóxicos (Cineteca Nacional, 2023).

La infraestructura de bóvedas data de la década de 1990, con la instalación de las primeras bajo estándares FIAF en 1994, y una modernización sustancial en el año 2012 durante la ampliación del recinto, reforzando su capacidad para preservar el acervo en condiciones seguras (Cineteca Nacional, 1994; Procine CDMX, 2025).

Anualmente, se realiza un monitoreo físico de al menos 2,200 copias fílmicas, donde se actualizan fichas clínicas y se definen acciones de conservación preventiva o correctiva (Cineteca Nacional, 2023). El acervo se nutre a través de donaciones, depósitos obligatorios por la Ley Federal de Cinematografía y custodia de colecciones de otras instituciones (Cineteca Nacional, 2023).

La Cineteca también cuenta con el Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela, equipado con escáneres profesionales ARRISCAN de Arri y unidades Sondor OMAE, lo cual ha fortalecido sus capacidades de restauración de cine nacional e internacional (Cineteca Nacional, 2022; 2023).

Desde 1977, la Cineteca es miembro activo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), lo que le permite fortalecer su perfil técnico, participar en intercambios de conocimiento y acceder a redes profesionales globales (Cineteca Nacional, 2024; FIAF, 2025).

#### **4.4.1.2 Esfuerzo regulatorio**

Cineteca Nacional cuenta con facultades jurídicas para recibir y resguardar materiales fílmicos conforme al principio del depósito legal, figura establecida en el marco normativo mexicano a través de la Ley Federal de Cinematografía y su Reglamento. Estas disposiciones, aunque avanzadas en términos de reconocimiento del patrimonio audiovisual, han resultado limitadas en su implementación.

El artículo 41 de la Ley Federal de Cinematografía establece de manera expresa:

“Los productores de películas mexicanas están obligados a entregar, sin cargo, a la Cineteca Nacional, una copia de cada obra cinematográfica mexicana, en perfecto estado de exhibición, así como el negativo de imagen y sonido o su equivalente digital” (Cámara de Diputados, 2010, art. 41).

El Reglamento de la Ley, por su parte, profundiza esta obligación en el Capítulo VIII, artículos 39 y 40. El artículo 39 precisa:

“Para el otorgamiento de las clasificaciones y autorizaciones previstas en el artículo 42 fracción I, los productores o distribuidores nacionales y extranjeros de obras cinematográficas deberán aportar para el acervo de la Cineteca Nacional, una copia nueva de las películas que se requieran, en cualquier

formato o modalidad conocido o por conocer, en los términos que señale el Reglamento. En caso de películas cuya explotación sea con un máximo de seis copias, la Cineteca Nacional podrá optar entre recibir una copia usada o pagar el costo de una copia de calidad” (Cámara de Diputados, 2020, art. 39).

A ello se suma el artículo 40:

“En caso de venta de negativos de películas cinematográficas nacionales al extranjero, el titular de los derechos patrimoniales correspondientes deberá entregar en calidad de depósito un internegativo de ella o ellas a la Cineteca Nacional, con objeto de evitar la pérdida del patrimonio cultural cinematográfico nacional” (Cámara de Diputados, 2020, art. 40).

Sin embargo, a pesar de este marco legal, el Estado no ha dotado a la Cineteca Nacional de atribuciones efectivas para vigilar el cumplimiento de estas obligaciones. La institución opera como instancia receptora y de resguardo, pero carece de herramientas jurídicas para sancionar el incumplimiento o exigir su ejecución como lo señala Edgar Torres “Aunque el depósito está en la ley, en la práctica no hay verificación ni consecuencias claras si no se entrega” (Torres, entrevista personal, 2025).

La Secretaría de Cultura, en su calidad de dependencia coordinadora del sector, aparece como el actor con competencia general en supervisión de actividades cinematográficas, conforme al artículo 4 del Reglamento. No obstante, no existe un mecanismo articulado entre la Secretaría y la Cineteca que permita auditar de forma sistemática el cumplimiento del depósito legal. Ello genera una brecha entre la legislación existente y su aplicación.

Esta situación provoca que la consolidación del acervo fílmico nacional dependa más del cumplimiento voluntario de productores y distribuidores que de un sistema público eficaz de preservación. Se percibe una falta de interoperabilidad institucional, y de incentivos o sanciones reales, lo cual representa una limitación para garantizar la integridad de la memoria audiovisual del país.

Aunque la Cineteca Nacional cuenta con un respaldo legal explícito para ejercer funciones clave en la conservación fílmica, su rol no puede considerarse regulador en sentido estricto. Es una entidad de resguardo sin atribuciones de fiscalización ni control normativo, lo que reduce la efectividad del depósito legal como política pública de preservación.

#### **4.4.1.3 Estructura de comunicación interinstitucional**

La Cineteca Nacional mantiene una serie de vínculos institucionales, formales e informales, que sustentan su papel en la preservación, conservación, catalogación y difusión del patrimonio fílmico. A nivel internacional, participa como miembro activo FIAF desde 1977 y con la CLAIM desde que ésta se fundó.

En el ámbito nacional, sostiene convenios con entidades clave como la Filmoteca de la UNAM con quien comparte el resguardo de películas en soporte de nitrato, y colabora con filmotecas estatales, centros culturales y universidades públicas para la organización de muestras, retrospectivas y proyectos de investigación.

Sin embargo, como lo advierte Edgar Torres, director de Acervos, gran parte de esta comunicación interinstitucional “ocurre más por afinidades personales que por lineamientos institucionales” (Torres, entrevista personal, 2025), lo que evidencia una falta de mecanismos sistematizados que garanticen la sostenibilidad de dichas redes.

En el ámbito académico a través de su Departamento de Desarrollo Académico, se han impulsado diplomados, seminarios, talleres y residencias técnicas en colaboración con universidades y organismos internacionales, facilitando la formación de comunidades de práctica orientadas a la preservación y curaduría cinematográfica.

Estas colaboraciones reflejan una trayectoria continua de colaboración internacional, entendida como una práctica institucional constante en el tiempo, mediante la cual ha establecido relaciones con embajadas, institutos culturales y

organismos extranjeros para la programación de ciclos de cine, muestras retrospectivas y actividades académicas. Ejemplo de ello son las semanas de cine francés, alemán, coreano o brasileño, así como las colaboraciones para muestras temáticas sobre cine migrante, cine mudo o cine dirigido por mujeres.

Por otra parte, la colaboración de la Cineteca con instancias ajenas al sector audiovisual ha comenzado a cobrar importancia en años recientes. Durante las prácticas profesionales realizadas en la institución, fui testigo del vínculo establecido entre la Cineteca y el Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), con el objetivo de explorar sinergias en la gestión del patrimonio audiovisual diplomático.

En términos de formación técnica, la institución ha recibido especialistas internacionales mediante estancias organizadas por medio de convocatorias como Ibermedia o por comunicación directa con entidades interesadas. Aunque estas estancias no se encuentran documentadas públicamente, constituyen una vía efectiva de transferencia de capacidades. Su existencia fue verificada a través de observación directa durante mi estancia.

#### **4.4.1.4 Capacitación técnica**

La Cineteca Nacional cuenta con un equipo técnico especializado en diversas áreas de la conservación fílmica, que incluye revisión física de copias, estabilización de materiales, catalogación, digitalización y programación. Sin embargo, como señaló Edgar Torres, director de Acervos, buena parte del conocimiento técnico acumulado se ha construido de manera empírica y mediante procesos de transmisión informal entre generaciones de trabajadores.

“La mayoría del conocimiento técnico aquí es experiencia acumulada, hay muy pocos espacios de formación formal en el país. Nos hemos tenido que capacitar con base en ensayo y error” (Torres, entrevista personal, 2025). Esta afirmación nos da una idea de las carencias en términos de profesionalización.

Aunque la Cineteca cuenta con personal capacitado y con una larga trayectoria en manejo de materiales, la institución no ofrece programas sistemáticos de formación técnica internos ni cuenta con un área específica dedicada a la actualización constante de su personal.

La formación especializada ha dependido en muchos casos de oportunidades internacionales por ejemplo, mediante estancias técnicas financiadas por Ibermedia o por colaboración directa con instituciones extranjeras, o de la iniciativa individual de los trabajadores por vincularse a cursos impartidos por entidades como la FIAF o filmotecas de otros países .

Durante la realización de mi estancia en la Cineteca Nacional, fue posible constatar que se reciben visitantes internacionales en calidad de aprendices o especialistas, lo que confirma la existencia de vínculos informales de formación mutua con archivos fílmicos del extranjero.

Asimismo, se observó que el Departamento de Desarrollo Académico promueve ocasionalmente talleres, diplomados y foros sobre restauración, preservación y documentación audiovisual, en colaboración con universidades públicas o instituciones culturales. Sin embargo, estos espacios, si bien valiosos, no forman parte de un programa permanente de formación técnica para el personal operativo.

A pesar de que la Cineteca Nacional es una de las pocas instituciones en el país con infraestructura profesionalizada para el patrimonio fílmico, la falta de un programa continuo de actualización y la dependencia de la experiencia empírica refuerzan una forma de aprendizaje basada en la transmisión informal, más que en la institucionalización del conocimiento.

La naturaleza altamente especializada de las tareas que realiza la Cineteca Nacional en la materia, requiere, además, de equipos multidisciplinarios que incluyan perfiles técnicos, archivísticos, científicos y humanísticos. Las tareas de conservación fílmica no solo implican conocimientos prácticos sobre materiales

audiovisuales, sino también competencias en química, restauración, historia, gestión documental, preservación digital y normativas internacionales.

Esta exigencia técnica pone en evidencia la necesidad de contar con estrategias de formación formal y continua que fortalezcan profesionalmente al personal. Sin embargo, como se ha constatado tanto por observación directa como por revisión documental, tales estrategias no están institucionalizadas ni forman parte de una política sistemática de actualización. La Cineteca se mantiene, en buena medida, gracias a la experiencia acumulada y al compromiso de su personal.

#### 4.4.1.5 Financiamiento

En los documentos revisados no se identificó una partida presupuestal específica etiquetada para la conservación, restauración o digitalización de acervos fílmicos dentro del presupuesto general de la Cineteca Nacional. Si bien el *Informe de gestión gubernamental 2018–2024* de la Secretaría de Cultura menciona acciones de conservación y digitalización de acervos, no se detallan montos asignados ni indicadores financieros que permitan desagregar con precisión los recursos destinados a estas actividades.

Eso también fue confirmado por Edgar Torres, quien señaló que “no hay un desglose específico dentro del presupuesto que se pueda identificar como gasto de preservación” (Torres, entrevista personal, 2025). Esta situación genera una limitación estructural para planear estrategias de conservación a largo plazo, especialmente considerando el tamaño y la diversidad del acervo bajo resguardo.

A pesar de esta ausencia de desagregación financiera clara, el *Informe de avance y resultados 2022* de la Secretaría de Cultura reporta el mantenimiento y operación de las bóvedas climatizadas, así como el procesamiento técnico y revisión de materiales fílmicos, lo que sugiere que dichas actividades reciben financiamiento operativo dentro del presupuesto global de la institución.

En contraste, la Cineteca ha logrado gestionar apoyos puntuales para proyectos específicos mediante convenios de colaboración o financiamiento

externo, como ha ocurrido con iniciativas de digitalización en alianza con filmotecas internacionales. No obstante, estos esfuerzos no sustituyen la necesidad de una política presupuestal consolidada y transparente, que permita asegurar la sostenibilidad técnica del archivo en el tiempo.

Una dimensión preocupante del modelo de financiamiento es la ausencia de ciertas áreas fundamentales en la estructura formal de la institución. Por ejemplo, el laboratorio de restauración Elena Sánchez Valenzuela no figura en el organigrama institucional, lo cual dificulta tanto su visibilidad como la asignación de recursos específicos. Esta omisión revela una falta de reconocimiento institucional hacia funciones altamente especializadas que son esenciales para la preservación del patrimonio fílmico.

#### **4.4.1.6 Principales contribuciones**

La Cineteca Nacional ha desempeñado un papel central en el panorama institucional de la preservación y conservación audiovisual en México, tanto por su infraestructura especializada como por su capacidad de incidir simbólicamente en la construcción de una memoria fílmica colectiva.

A partir del incendio ocurrido en 1982, que destruyó buena parte de su acervo original, la institución experimentó una reconfiguración significativa de sus funciones. Como lo señala Guadalupe Ferrer, dicho suceso “visibilizó la necesidad urgente de transformar a la Cineteca de un centro exhibidor a uno también archivístico”, lo que derivó en la construcción de las primeras bóvedas con condiciones controladas de temperatura y humedad, alineadas con estándares internacionales establecidos por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Ferrer, entrevista personal, 2025).

Desde una perspectiva técnica, la Cineteca ha desarrollado capacidades muy notables con las que no cuentan otras instancias homólogas no sólo en México sino en Latinoamérica. El laboratorio de restauración, reconocido por Sergio Vela como “uno de los más destacados del mundo”, representa un nodo crucial en la cadena

de conservación fílmica, tanto por su equipamiento como por el conocimiento técnico que alberga (Vela, entrevista personal, 2025).

Más allá de lo técnico, la Cineteca ha contribuido significativamente a la sensibilización pública sobre la importancia del patrimonio audiovisual. A través de muestras, ciclos temáticos, actividades académicas y convenios con embajadas y centros culturales, ha promovido la memoria fílmica.

Como señala Armando Casas, su papel “no debe entenderse solo como un archivo, sino como un actor histórico que articula los discursos de la memoria colectiva a través del cine” (Casas, entrevista personal, 2025).

Sin embargo, estas contribuciones conviven con limitaciones estructurales que comprometen su consolidación como archivo de Estado. Perla Olivia Rodríguez advierte sobre la falta de metodologías estandarizadas de evaluación y monitoreo de procesos archivísticos, lo que afecta la transparencia y sostenibilidad institucional (Rodríguez, entrevista personal, 2025).

Iván Trujillo subraya la necesidad de avanzar hacia un sistema nacional de cinetecas que distribuya funciones entre exhibición, conservación y restauración, superando la actual centralización que pesa sobre la Cineteca Nacional (Trujillo, entrevista personal, 2025).

La Cineteca Nacional está posicionado como una de las pocas instituciones en México que cuenta con infraestructura y personal especializado para la preservación audiovisual. No obstante, su reconocimiento público continúa anclado principalmente en su función como espacio de exhibición, lo que contribuye a la invisibilización de su labor sustantiva como archivo cinematográfico del Estado.

Esta percepción se ve reforzada por decisiones institucionales recientes, como el proyecto de expansión que dio lugar a las nuevas sedes en el Bosque de Chapultepec y el Centro Nacional de las Artes, donde no se contemplaron instalaciones ni programas dedicados a la preservación o al resguardo de acervos.

Esta omisión sugiere una orientación cultural centrada en la exhibición, en detrimento de la función archivística, y refuerza la idea de una Cineteca concebida

ante todo como un espacio de consumo cultural más que como un pilar estratégico del sistema nacional de archivos filmicos.

A pesar de los avances en digitalización, restauración e infraestructura especializada, buena parte de las capacidades técnicas de la institución no han sido plenamente institucionalizadas. Además, muchos trabajadores clave están en proceso de jubilación y no existen mecanismos formales de sustitución ni programas sistemáticos de transferencia de conocimientos.

Las condiciones laborales precarias, con contratos temporales y escaso reconocimiento profesional, afectan también la retención y formación de personal calificado. Este contexto se agrava por el ingreso constante de materiales al acervo ya sea por donación, depósito legal u otros medios que supera la capacidad operativa de las áreas técnicas, generando una sobrecarga estructural y evidenciando la necesidad de fortalecer la planeación archivística a largo plazo.

En este escenario, el desafío no se limita a consolidar marcos normativos o garantizar financiamiento estable, sino a reconfigurar la visión de la Cineteca como un nodo estratégico de la política pública audiovisual en México. Implica reconocer su función como archivo nacional con necesidades técnicas, profesionales y presupuestarias específicas, más allá de su valor simbólico como espacio de exhibición.

#### **4.4.2 FILMOTECA UNAM**

**Álvarez, Albino. (2025)**

“La Filmoteca tiene un archivo impresionante, no sólo por el tamaño sino por el trabajo que ha hecho durante décadas. El esfuerzo de documentación y conservación ahí es permanente, aunque no siempre visible.

“Nosotros en la Filmoteca somos conscientes de que preservar no es sólo almacenar, implica procesos técnicos, decisiones curatoriales, trabajo interdisciplinario”.



**Ferrer, Guadalupe. (2025):**

“La Fimoteca es la institución que más sistemáticamente ha trabajado la preservación. Su inserción en la UNAM le ha dado estabilidad, aunque también la limita en términos presupuestales”.

“Cuando yo estuve cerca de los procesos con ellos, me impresionaba cómo combinaban el trabajo técnico con una reflexión sobre memoria histórica. No es un almacén, es un espacio de pensamiento”.

“Se necesita más apoyo para que puedan abrir su acervo a la consulta pública de forma moderna, digital. Su vocación no está en duda, pero sí sus capacidades actuales”.

**Rodríguez, Gabriel. (2025)**

“Han trabajado con el AGN, con la Cineteca, incluso con FIAF, pero muchas veces todo depende de la voluntad del equipo más que de un convenio estructurado”.

“Son una institución que siempre responde, aunque no tengan todo el presupuesto o el personal que deberían”.

**Rojas, Antonia. (2025)**

“La Fimoteca no sólo conserva, también forma. Muchos de los colegas que están en archivos o festivales pasaron por ahí, se formaron en su lógica de trabajo”.

“Desde dentro, puedo decir que hay una tensión permanente entre lo que quisiéramos hacer y lo que alcanzamos con los recursos actuales”.

“Se ha hecho un trabajo importantísimo con colecciones que nadie más quería, eso también es política pública aunque no venga de una secretaría”.

**Trujillo, Iván. (2025):**

“La Filmoteca se fundó en 1960, y desde entonces ha pasado por etapas muy distintas. Yo estuve al frente durante años, y puedo decir que la lógica siempre ha sido la misma: preservar, formar y servir”.

“La gran diferencia con otras instituciones es que aquí hay una misión universitaria. Eso cambia todo: no sólo resguardamos películas, sino que promovemos el análisis, la discusión, la crítica”.

“A lo largo de su historia, la Filmoteca ha colaborado con instituciones nacionales e internacionales. Fuimos miembros activos de FIAF, lo cual fue clave para profesionalizar los procesos”.

**Gajá, Lucía. (2025):**

“Tengo materiales resguardados ahí, como cineasta es un alivio saber que hay una institución que entiende lo que vale una copia en 35 mm. No es solo almacenamiento, es un acto de cuidado.”

**Casas, Armando. (2025):**

“Yo soy universitario y la UNAM tiene un archivo fílmico importantísimo, y además cuenta con una comunidad académica que ha estado interesada en el tema”.

“O sea, la Filmoteca no es solo un archivo pasivo, ha sido parte del impulso para pensar el cine como objeto de estudio y como parte de la memoria nacional”.

**4.2.2.1 Capacidades**

La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México es la institución más antigua del país dedicada de manera continua y especializada a la preservación, restauración, documentación y difusión del patrimonio fílmico. Fundada



formalmente en 1960 como parte de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, ha desempeñado desde entonces un papel central en la conservación de la memoria cinematográfica nacional (Filmoteca UNAM, s/f).

Su consolidación se debe al impulso de Manuel González Casanova, quien fungió como su director en los años fundacionales y sentó las bases del modelo archivístico universitario. Bajo su gestión se definieron los ejes operativos orientados a la recuperación del cine mexicano, la clasificación sistemática de los materiales y el fortalecimiento de una red de colaboradores nacionales e internacionales. Su visión integradora permitió posicionar a la Filmoteca como un referente académico, cultural y técnico en América Latina (Filmoteca UNAM, s/f)).

Actualmente, cuenta con una infraestructura compuesta por quince bóvedas que cumplen con condiciones de temperatura y humedad estandarizadas internacionalmente. Ocho de estas bóvedas están destinadas a materiales en soporte de acetato y siete a películas en nitrato, lo que permite una conservación diferenciada y especializada (Filmoteca UNAM, s/f).

El acervo fílmico de la institución supera las 46,000 realizaciones cinematográficas, complementadas por colecciones de gran valor histórico como más de 83,000 fotografías, 10,000 carteles, 7,000 lobby cards y más de 15,000 publicaciones especializadas, así como 800 aparatos cinematográficos antiguos. (Filmoteca UNAM, s/f).

Estas capacidades técnicas se articulan con equipos multidisciplinarios que combinan conocimientos en restauración, historia, tecnologías digitales y catalogación. La Filmoteca no solo conserva materiales, sino que los contextualiza, difunde y pone en diálogo con la comunidad universitaria y el público general. Su infraestructura y personal especializado le han permitido implementar procesos rigurosos de rescate, digitalización, estabilización y reproducción de materiales audiovisuales con altos estándares de calidad (Filmoteca UNAM, s/f).



#### 4.4.2.2 Esfuerzo regulatorio

La Filmoteca de la UNAM cuenta con un marco normativo interno que regula de manera explícita sus funciones en materia de preservación fílmica opera como una instancia universitaria con funciones formalmente establecidas mediante reglamentos y manuales institucionales.

De acuerdo con el Reglamento Interno de la Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC), la Filmoteca es responsable de “custodiar, preservar, salvaguardar y difundir los materiales fílmicos y documentales de la memoria histórica del país”, conforme a la misión universitaria de contribuir al conocimiento, la reflexión y la crítica (DGAC, 2025, art. 1).

Esta misión se traduce en un conjunto de atribuciones concretas para sus distintas subdirecciones y departamentos, entre los que destacan la Subdirección de Rescate y Restauración, la Subdirección de Catalogación y Documentación, y el Departamento de Regularización y Proveniencia de Acervos.

La Subdirección de Rescate y Restauración tiene como encargo “establecer criterios técnicos para el rescate, identificación, fichaje, revisión y/o restauración de los materiales y soportes cinematográficos o audiovisuales” (DGAC, 2025, art. 14).

Asimismo, la Subdirección de Catalogación y Documentación tiene como función “definir e implementar los procesos para la catalogación y documentación del acervo fílmico”, lo que abona a una gestión archivística técnica basada en estándares (DGAC, 2025, art. 16).

En paralelo, el Manual de Organización de la DGAC define las competencias del Departamento de Regularización y Proveniencia, cuya labor consiste en “determinar la procedencia de los materiales fílmicos y documentales” y “verificar que los procesos de ingreso al acervo se realicen conforme a las disposiciones jurídicas aplicables” (DGAC, 2015, pp. 14–15).

Esta dimensión normativa permite a la Filmoteca operar bajo principios de legalidad y trazabilidad respecto del origen, la titularidad y el estatus jurídico de los materiales que custodia.

#### **4.4.2.3 Estructura de comunicación interinstitucional**

La Filmoteca de la UNAM tiene vínculos institucionales tanto al interior de la propia Universidad como con otras entidades culturales del país. Su carácter universitario ha favorecido una lógica de colaboración con múltiples dependencias académicas, desde las escuelas y facultades hasta centros de investigación, bibliotecas y proyectos editoriales.

Esto se puede observar en los numerosos proyectos de difusión realizados en coordinación con TV UNAM, la escuela de cine ahora ENAC antes CUEC, la Dirección de Literatura y la Coordinación de Difusión Cultural (Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2015).

Esta integración le ha permitido insertarse con naturalidad en redes internas que fortalecen sus tareas de resguardo, restauración y divulgación. No obstante, como ocurre también en la Cineteca Nacional, este carácter institucionalizado no siempre se traduce en mecanismos estables de coordinación con actores externos del ámbito archivístico nacional.

Históricamente, la Filmoteca ha ejercido también un papel aglutinador dentro del campo cultural, impulsando el reconocimiento y circulación del cine mexicano desde múltiples frentes. A lo largo de las décadas, ha colaborado con festivales nacionales e internacionales, universidades públicas, coleccionistas privados y organismos gubernamentales.

Algunos hitos de esta comunicación interinstitucional incluyen su participación en la fundación del Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), la articulación de convenios de restauración con la Cineteca Nacional, el resguardo y recuperación de filmes históricos con apoyo de la Academia

Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, o la exhibición de películas prohibidas como *La sombra del caudillo*, en colaboración con otros archivos e instituciones culturales (Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2015).

En comparación con la Cineteca Nacional, que suele estar en el centro del discurso público sobre preservación, la Filmoteca actúa más como un referente técnico e histórico dentro del campo académico, con una orientación estratégica hacia la investigación y formación especializada (Casas, entrevista personal, 2025).

Esta diferencia repercute también en sus redes de colaboración, más centradas en lo universitario y cultural, mientras que la Cineteca participa en redes de política pública cultural, como Ibermedia o instancias de la Secretaría de Cultura.

#### **4.4.2.4 Capacitación técnica**

La Filmoteca de la UNAM, en su carácter de institución universitaria, ha mantenido históricamente un vínculo cercano con la formación académica. Desde su integración al Departamento de Actividades Cinematográficas y su posterior desarrollo como Dirección General, ha promovido actividades de docencia, talleres y ciclos de conferencias vinculados a la cultura cinematográfica (DGAC, 2015).

Uno de los antecedentes más relevantes en este ámbito fue la impartición del curso *50 Lecciones de Cine*, que dio origen al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963. Esta relación orgánica entre la Filmoteca y el CUEC (actual ENAC) facilitó una retroalimentación técnica y pedagógica en las primeras décadas de operación. Además, la Filmoteca ha impulsado la formación técnica a través de la organización de talleres, como los impartidos por la FIAF y el programa IBERMEDIA, que han sido realizados en distintos países de América Latina con participación del personal de la institución (DGAC, 2015).

En años más recientes, se han realizado actividades de capacitación interna sobre catalogación, formatos audiovisuales y bases de datos, como los talleres impartidos por Rosario López (Cinemateca Española) y Julieta Keldijian

(Universidad Católica de Uruguay), dirigidos a personal de la Filmoteca como parte de los eventos conmemorativos por su 50 aniversario (DGAC, 2015).

Asimismo, se ha promovido la realización de seminarios especializados, como el Seminario Fellini impartido por Vittorio Boarini, así como la producción de materiales educativos y libros especializados, accesibles desde su sitio web.

No obstante, si bien estas actividades reflejan un compromiso con la formación técnica, no existe un área exclusiva dentro de la estructura orgánica de la Filmoteca que esté dedicada de forma permanente a la capacitación o profesionalización continua del personal.

Tampoco se cuenta con un programa sistemático de actualización para técnicos archivistas, restauradores o responsables de bóvedas. La mayor parte del conocimiento técnico se ha adquirido mediante la experiencia directa, la colaboración internacional o la formación individual de los trabajadores, lo que genera un patrón de transmisión informal del conocimiento, similar al que ocurre en otras instituciones del país (Trujillo, entrevista personal, 2025).

A pesar de sus avances, los propios especialistas han advertido que existe un envejecimiento progresivo del personal técnico sin que se cuente con estrategias de relevo generacional o programas estructurados de formación de nuevos cuadros, lo que representa un riesgo para la continuidad del trabajo especializado de la Filmoteca (Rodríguez, entrevista personal, 2025).

#### **4.4.2.5 Financiamiento**

La operación de la Filmoteca de la UNAM depende mayoritariamente del presupuesto ordinario asignado por la propia UNAM, lo que la diferencia de otras instituciones del país cuyo sustento económico proviene del presupuesto federal a través de la Secretaría de Cultura, como es el caso de la Cineteca Nacional.

A lo largo de su historia, la Filmoteca ha buscado ampliar sus fuentes de financiamiento mediante alianzas con instituciones culturales, donaciones privadas

y programas internacionales. Uno de los ejemplos más relevantes es la creación del Fondo Gregorio Walerstein para la Preservación Cinematográfica en 2002, con aportaciones de la familia Walerstein y administración a través de la Fundación UNAM. (DGAC, 2015).

Adicionalmente, la Filmoteca ha establecido convenios de colaboración con organismos públicos y privados, así como con festivales, universidades y productoras, que han permitido el ingreso de recursos logísticos o técnicos para proyectos específicos de digitalización, restauración y difusión. No obstante, estos apoyos son puntuales y no siempre recurrentes, por lo que no garantizan una sostenibilidad a largo plazo.

Durante las entrevistas realizadas, diversos especialistas coincidieron en que uno de los principales retos que enfrenta la Filmoteca es la falta de asignaciones etiquetadas específicamente para preservación y restauración fílmica, así como la ausencia de mecanismos sistemáticos para la evaluación del impacto de estos recursos.

Perla Olivia Rodríguez señala que “aunque la Filmoteca cuenta con instalaciones de alto nivel, su operación depende en gran medida de esfuerzos administrativos que deben negociar año con año los recursos” (Rodríguez, entrevista personal, 2025).

Si bien la Filmoteca ha logrado sostener su funcionamiento gracias al respaldo de la UNAM y a su capacidad de gestión institucional, el financiamiento destinado a la preservación audiovisual continúa siendo limitado, fragmentado y dependiente de iniciativas externas. Esta condición impone restricciones para la planificación estratégica de mediano y largo plazo, especialmente en contextos de acelerado ingreso de materiales, envejecimiento del personal técnico y necesidad de renovación tecnológica constante.

#### 4.4.2.6 Principales contribuciones

La Filmoteca de la UNAM representa el archivo fílmico más antiguo del país y uno de los más reconocidos en América Latina. Desde su institucionalización en 1960, bajo la dirección de Manuel González Casanova, ha logrado consolidarse como un referente universitario y cultural cuya labor trasciende el ámbito académico (DGAC, 2015).

Entre sus principales aportes destaca la conformación de un acervo que, a lo largo de seis décadas, ha superado los 50,000 títulos, incluyendo materiales únicos de la historia del cine mexicano y latinoamericano. También ha realizado tareas sistemáticas de recuperación de negativos originales, restauración fotoquímica y digital, catalogación y documentación histórica, lo cual le ha permitido desarrollar herramientas como la Filmografía Mexicana en línea, un recurso clave para la investigación cinematográfica en el país (DGAC, 2015).

Otro de los logros más destacados fue el ingreso del negativo original de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) al registro internacional *Memoria del Mundo* de la UNESCO, en 2003, a propuesta de la propia Filmoteca (UNESCO, 2024). Este reconocimiento no solo resalta la importancia del acervo resguardado, sino también la capacidad técnica y diplomática de la institución.

En el ámbito técnico, la Filmoteca ha sido pionera en la creación de infraestructura especializada para la conservación de materiales en soporte fílmico, incluyendo bóvedas climatizadas para acetato y nitrato, así como el diseño de un laboratorio de restauración digital con escáneres, servidores, estaciones de corrección de color y herramientas de restauración de audio (DGAC, 2015). Este desarrollo ha sido posible gracias a una política universitaria de inversión sostenida, aunque condicionada a las prioridades presupuestales de la UNAM.

En términos formativos, la Filmoteca ha tenido un papel relevante en la profesionalización de recursos humanos mediante talleres, seminarios y la participación en redes internacionales como la FIAF.

Finalmente, su vocación pública se ha expresado en iniciativas de sensibilización, como exposiciones, ciclos temáticos, publicaciones y la digitalización de materiales históricos disponibles en línea. Todo ello ha permitido que la Filmoteca no solo resguarde películas, sino que las reactive como parte del debate cultural y académico contemporáneo.

A pesar de estos logros, el contexto actual impone nuevos retos como la modernización tecnológica continua, la actualización normativa para regular el ingreso y uso de materiales, y el fortalecimiento del financiamiento para evitar una dependencia exclusiva del subsidio universitario, así como una formación de cuadros de técnicos especializados.

#### **4.4.3 Instituto Mexicano de Cinematografía**

##### **Álvarez, Albino. (2025)**

“IMCINE históricamente ha tenido una agenda muy volcada a la producción, y apenas en los últimos años ha comenzado a hablar en serio de preservación. Pero eso no siempre se traduce en políticas concretas ni en presupuesto.”

##### **Casas, Armando. (2025)**

“IMCINE ha sido central para muchas generaciones de cineastas, pero creo que se ha rezagado en pensar el cine como patrimonio. Sigue muy centrado en las ventanas de exhibición o en los fondos para producir.”

##### **Ferrer, Guadalupe. (2025)**

“Yo trabajé muchos años cerca de IMCINE y te puedo decir que la preservación no ha sido una prioridad. Incluso los materiales que resguardaban a veces se devolvían al productor o quedaban en condiciones muy poco claras.”

“En su momento se pensó que IMCINE podía generar un archivo propio, pero nunca se le asignaron funciones claras para eso. No tiene ni el personal ni el mandato.”

**Gajá, Lucía. (2025):**

“Muchos de nosotros hemos entregado copias a IMCINE porque así lo exigen los apoyos, pero nadie nos garantiza que eso vaya a ser conservado con criterios técnicos. No es una filmoteca, no tiene esa lógica.”

**Rojas, Antonia. (2025)**

“Hay una zona gris: IMCINE obliga a entregar materiales, pero no tiene las condiciones ni el mandato legal para funcionar como archivo. Eso pone en riesgo muchas obras.”

**Trujillo, Iván. (2025)**

“Cuando yo estuve al frente de la Filmoteca, tratamos de coordinar con IMCINE algunos depósitos, pero no había voluntad institucional. Cada quien hace lo suyo y eso fragmenta todo.”

#### **4.4.3.1 Capacidades**

Desde su creación en 1983, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) ha desempeñado un papel central en el diseño y ejecución de políticas públicas orientadas al desarrollo de la cinematografía nacional. Su surgimiento respondió a la necesidad de separar las funciones normativas y operativas del Estado en el ámbito cinematográfico, con la finalidad de modernizar la administración pública y optimizar la gestión de los recursos destinados al cine.

El decreto presidencial que le dio origen lo constituyó como un organismo público descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio, encargado de integrar las actividades de producción, promoción, distribución y capacitación previamente dispersas en diversas entidades del Ejecutivo Federal (Diario Oficial de la Federación [DOF], 1983).

Aunque su decreto fundacional no contempla explícitamente la preservación del patrimonio fílmico como una función sustantiva, el IMCINE ha adquirido, a lo largo de su evolución institucional, capacidades crecientes en esta materia. Su

Estatuto Orgánico más reciente reconoce su papel en la generación y divulgación del patrimonio cinematográfico nacional, al señalar que el Instituto tiene una “participación decisiva” en estas tareas como parte de su misión social y cultural (DOF, 2019, p. 1).

El IMCINE conserva un acervo audiovisual institucional, conformado por materiales producidos o coproducidos por el propio Instituto. Este acervo no está regulado por un marco normativo específico en materia de archivos ni por protocolos de conservación homologados a nivel nacional, aunque el Instituto ha reconocido la necesidad de preservar estos materiales como parte de la memoria audiovisual del país.

La publicación del *Manual de procedimientos en materia de Acervo Cinematográfico del Instituto Mexicano de Cinematografía* (IMCINE, 2017)<sup>16</sup> formaliza la existencia de un área operativa dedicada al resguardo, catalogación, digitalización y conservación de materiales audiovisuales derivados de sus apoyos institucionales.

Dicho manual no solo reconoce la existencia de un acervo institucional, sino que regula su tratamiento técnico y su organización administrativa conforme a criterios internacionales en gestión de acervos fílmicos (IMCINE, s.f.).

Otro punto importante es que en años recientes se han diseñado programas específicos como el Fomento al Cine Mexicano (FOCINE), que desde 2021 incluye una modalidad dedicada a la conformación y preservación de acervos cinematográficos, con el objetivo de garantizar la conservación de obras producidas con recursos públicos en diversas regiones del país (IMCINE, 2024).

Las capacidades institucionales del IMCINE en materia de preservación derivan principalmente de su rol como entidad promotora de la producción nacional. En este sentido, el Instituto conserva materiales audiovisuales que recibe como

---

<sup>16</sup> [https://www.imcine.gob.mx/pot/archivo/f1/Disposiciones-y-Manual-de-procedimientos-en-materia-de-Acervo-Cinematografico-del-Instituto-Mexicano-de-Cinematografia\\_0.pdf](https://www.imcine.gob.mx/pot/archivo/f1/Disposiciones-y-Manual-de-procedimientos-en-materia-de-Acervo-Cinematografico-del-Instituto-Mexicano-de-Cinematografia_0.pdf)



entregables de los proyectos apoyados, como copias maestras, archivos digitales, carpetas de producción o materiales promocionales, los cuales constituyen un acervo administrativo e institucional.

A nivel de acceso y difusión, el IMCINE mantiene disponibles al público varios catálogos representativos de su acervo y actividades: el Catálogo de Películas Restauradas, el Catálogo de Exposiciones del Acervo, así como información sobre los programas Cinema México y Circuito de Exhibición. Aunque no sustituyen a un inventario técnico, estos recursos reflejan una estrategia de visibilización parcial del patrimonio audiovisual resguardado por el Instituto.

Complementariamente, el IMCINE ha desarrollado mecanismos de acceso público a estos contenidos mediante plataformas digitales como FilminLatino y Nuestro Cine MX, que permiten la difusión de un catálogo creciente de obras mexicanas, muchas de ellas beneficiarias de programas de apoyo estatales (IMCINE, 2022).

#### **4.4.3.2 Esfuerzo regulatorio**

El IMCINE en su marco normativo original no contempla funciones de regulación externa en materia de preservación ni de gestión de acervos fílmicos (DOF, 1983). Sin embargo, en 2017 generó el antes mencionado Manual de procedimientos en materia de Acervo Cinematográfico.

El manual declara que dichos procedimientos se realizan “con base en los principios y buenas prácticas internacionales establecidos por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)”, lo cual demuestra una intención explícita de alinear sus lineamientos técnicos a estándares internacionales en materia de preservación fílmica.

Si bien estas disposiciones no constituyen una normatividad de aplicación general en el sistema cinematográfico mexicano, sí representan un esfuerzo formal de autorregulación institucional que permite al IMCINE ordenar, profesionalizar y

sistematizar la gestión de su acervo fílmico interno, en cumplimiento de criterios de transparencia, resguardo patrimonial y memoria institucional.

Este desarrollo normativo interno se complementa con la incorporación, a partir de 2021, de la modalidad “Conformación y preservación de acervos cinematográficos” dentro del programa FOCINE. A través de esta línea de financiamiento, el IMCINE ha establecido requisitos administrativos y técnicos que orientan a los beneficiarios en buenas prácticas de documentación, registro y entrega de materiales para su preservación.

Aunque estas directrices no son vinculantes en términos jurídicos para el conjunto del ecosistema archivístico nacional, sí configuran un tipo de regulación que incide en la preservación del patrimonio fílmico desde una perspectiva de política pública (IMCINE, 2024).

#### **4.4.3.3 Estructura de comunicación interinstitucional**

IMCINE cuenta con una estructura orgánica que permite su vinculación con diversas entidades de la administración pública federal. Su Junta Directiva, conforme al Estatuto Orgánico vigente, está integrada por representantes de la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Gobernación, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, y la Dirección General de Comunicación Social de la Presidencia de la República (DOF, 2019, p. 6).

Esta composición supone una coordinación institucional con sectores del gobierno federal en materia de cultura, comunicación y finanzas. También establece relaciones interinstitucionales a través de los mecanismos programáticos definidos en el Programa Institucional 2020–2024.

En ese documento se reconoce su vinculación con otras entidades culturales como los Estudios Churubusco Azteca, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Fideicomiso para la Cineteca Nacional, con el fin de operar de manera integrada las políticas cinematográficas del sector cultura (DOF, 2020, p. 6). Estas

relaciones están enfocadas a áreas como la producción, formación y promoción del cine mexicano.

En materia de preservación de acervos, el IMCINE ha instrumentado, desde 2021, la modalidad “Conformación y preservación de acervos cinematográficos” dentro del programa Fomento al Cine Mexicano (FOCINE). Si bien la documentación oficial no detalla convenios específicos con instituciones archivísticas, el informe de gestión señala que este programa tiene como propósito “facilitar el registro y preservación de acervos cinematográficos y audiovisuales localizados a lo largo de todo el país” (IMCINE, 2024, p. 4), lo cual implica una coordinación operativa con los proyectos.

En el ámbito internacional, el Programa Institucional menciona convenios y acuerdos de coproducción con entidades extranjeras, en el marco de tratados bilaterales y multilaterales en materia cinematográfica, como parte de sus facultades para celebrar convenios de cooperación (DOF, 2020, p. 7). No obstante, no se especifican funciones de coordinación formal en materia de preservación fílmica con organismos internacionales.

#### **4.4.3.4 Capacitación técnica**

De acuerdo con el artículo 2, fracción VII, de su Estatuto Orgánico, tiene entre sus funciones la realización de estudios y la organización de sistemas de capacitación en materia cinematográfica (DOF, 2019). Esta atribución se ha traducido en diversos programas de formación dirigidos a creadores, técnicos y promotores del cine nacional, con énfasis en descentralizar la oferta formativa y atender a comunidades tradicionalmente excluidas del acceso a recursos culturales.

Sin embargo, no existe registro documental de que el IMCINE imparta o coordine programas de capacitación técnica especializados en preservación, conservación o gestión de acervos cinematográficos. Tampoco se identifican líneas formativas dirigidas a archivistas, restauradores o técnicos en patrimonio audiovisual.

Si bien desde 2021 el IMCINE ha incorporado la preservación de acervos como una línea de apoyo dentro del programa FOCINE, los documentos revisados no señalan que esta iniciativa se acompañe de procesos de formación técnica o transferencia de capacidades en dicho campo.

Una mención particular merece la organización del encuentro “Preserva: diálogos sobre acervos audiovisuales”, promovido por el IMCINE desde 2022 como un espacio de reflexión y formación dirigido a iniciativas independientes, comunidades locales y personas interesadas en la gestión de archivos audiovisuales.

Si bien este evento ha contribuido a visibilizar la problemática de la preservación en contextos descentralizados y a fomentar redes entre agentes culturales, no constituye un programa de formación técnica permanente, ni se encuentra adscrito a una unidad especializada en preservación.

De acuerdo con la información de la página en internet *Preserva* es coordinado desde el área de Comunicación y Difusión, lo que revela su orientación más cercana a la mediación cultural y a la sensibilización pública que al desarrollo de capacidades técnicas institucionalizadas (IMCINE, 2022; 2023).

#### **4.4.3.5 Financiamiento**

En el contexto de la desaparición de los fideicomisos públicos, entre ellos FIDECINE y FOPROCINE, el IMCINE estructuró un nuevo mecanismo de apoyo bajo control presupuestal directo: el Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE), que comenzó a operar en 2021.

En ese marco, se incorporó por primera vez una línea específica para la preservación audiovisual, denominada Conformación y preservación de acervos cinematográficos. De acuerdo con el Informe de gestión gubernamental 2018–2024, en el periodo 2021–2023 fueron aprobados 16 proyectos bajo esta modalidad.

Sin embargo, no se informa el monto total asignado a dicha línea, ni se especifica si existen mecanismos de seguimiento, continuidad o evaluación técnica del impacto de estos proyectos.

Por otro lado, los documentos disponibles en la sección de Presupuesto y contabilidad del IMCINE, incluidos los reportes trimestrales de avance presupuestario y los análisis del ejercicio del gasto, no desglosan una partida presupuestal específica ni permanente para la operación mantenimiento o fortalecimiento del acervo institucional del propio Instituto.

Las partidas aparecen agrupadas en conceptos generales como “subsidios”, “servicios generales” o “materiales y suministros”, sin que sea posible identificar con claridad recursos etiquetados para actividades archivísticas o de preservación (IMCINE, 2024b).

Como se verá más adelante, los lineamientos operativos de FOCINE sí definen montos máximos por proyecto en la modalidad de acervos, pero al tratarse de apoyos competitivos y anuales, estos recursos no constituyen una política sostenida ni una estrategia institucional consolidada en materia de financiamiento patrimonial.

#### **4.4.3.6 Programa FOCINE**

El Programa Fomento al Cine Mexicano (FOCINE) es una iniciativa impulsada por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) como respuesta a un proceso de reestructuración institucional derivado de la política federal de austeridad y transparencia administrativa promovida durante el sexenio del presidente Andrés Manuel López Obrador (2018–2024).

Esta política se tradujo en la extinción de fideicomisos públicos, entre ellos el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), instrumentos que financiaban algunos aspectos de la industria cinematográfica mexicana. El decreto presidencial que

instruyó su extinción fue publicado el 2 de abril de 2020 en el Diario Oficial de la Federación<sup>17</sup>, como parte de una estrategia nacional de reordenamiento del gasto público y revisión de esquemas operativos del Estado mexicano.

Ante este panorama, el IMCINE creó FOCINE.<sup>18</sup> como un programa presupuestario formal con operación bajo la lógica del Presupuesto Basado en Resultados. A diferencia de sus predecesores, FOCINE se articula como una política pública que integra principios de eficiencia, equidad y representatividad cultural.

Su objetivo es

[...] el otorgamiento de recursos para el impulso de proyectos cinematográficos, a fin de fomentar y promover el cine mexicano de calidad, diverso, plural, incluyente, con igualdad de género y accesible para toda la población, a través de subsidios económicos; conservar las expresiones culturales del patrimonio inmaterial del país; alentar la construcción y conservación de los acervos a través de la restauración, creación de catálogos, bases de datos, guías, entre otros, para la reconstrucción y reapropiación de nuestras identidades o historias visuales; crear y aprovechar la infraestructura cultural, y promover el desarrollo, el acceso e integración artístico y cultural de los pueblos y comunidades indígenas, a través del arte y la cinematografía en general. (Instituto Mexicano de Cinematografía, Lineamientos para la operación del programa fomento al cine mexicano 2024, pág. 5)

Para esta investigación incluyo las definiciones sustantivas para comprender el enfoque en cuanto a la preservación del patrimonio fílmico:

---

<sup>17</sup> Presidencia de la República. (2020, 2 de abril). *Decreto por el que se instruye la extinción o terminación de los fideicomisos públicos, mandatos o análogos*. Diario Oficial de la Federación. [https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5591085&fecha=02/04/2020#gsc.tab=0](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5591085&fecha=02/04/2020#gsc.tab=0)

<sup>18</sup>Instituto Mexicano de Cinematografía. (s.f.). Promoción del cine mexicano. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Portada/promocion-del-cine-mexicano>



- **Acervo:** Conjunto de bienes cinematográficos y audiovisuales acumulados que integran la memoria cultural y social de la nación.
- **Conservación:** Actividades orientadas al mantenimiento y reparación de materiales sin alterar su estructura original.
- **Preservación:** Estrategias técnicas y organizativas que garantizan el acceso permanente al patrimonio fílmico.
- **Catalogación:** Proceso documental de organización, clasificación y registro de materiales audiovisuales en formatos como listas, bases de datos y directorios.
- **Conformación:** Organización física y/o digital del acervo cinematográfico, facilitando su recuperación y consulta.

Estas definiciones reflejan el carácter patrimonial que FOCINE otorga al cine mexicano como un bien cultural con valor histórico, social y simbólico (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, pp. 2, 5).

La modalidad de apoyo a la conformación y preservación de acervos cinematográficos tiene como finalidad fortalecer los procesos técnicos, curatoriales y archivísticos que permiten salvaguardar y poner en acceso los materiales audiovisuales del país. Esto incluye actividades como digitalización, restauración, investigación, curaduría y estrategias de divulgación. El propósito es consolidar una memoria audiovisual pública, accesible y representativa (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, p. 6).

Este apoyo está dirigido a personas físicas, personas morales y personas morales de derecho público mexicanas, incluyendo investigadores, promotores culturales, archivistas, universidades, centros de documentación e instituciones culturales de cualquier parte del país (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, p. 6).

Los apoyos pueden alcanzar hasta \$500,000 MXN por proyecto por año fiscal, con la condición de que no excedan el 80% del costo total del proyecto. Se contemplan dos modalidades:

- **Proyectos únicos:** ejecución en un solo año fiscal.
- **Proyectos integrales:** ejecución dividida en etapas de hasta tres años consecutivos (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, p. 6).

FOCINE financia una amplia gama de actividades relacionadas con la preservación audiovisual:

- Conservación y restauración de materiales filmicos.
- Digitalización y migración de soportes.
- Catalogación técnica y temática.
- Diseño de catálogos, bases de datos y guías archivísticas.
- Producción de materiales de difusión y estrategias de acceso público, incluyendo exhibiciones, muestras y repositorios digitales (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, p. 6).

Para acceder a este apoyo, las personas responsables deben presentar:

- Ficha de registro del proyecto (Anexo 3).
- Carta manifiesto sobre los derechos del acervo (Anexo 5).
- Resumen ejecutivo (Anexo 6).
- Presupuesto desglosado (Anexo 7).
- Esquema financiero (Anexo 8).
- Descripción técnica detallada del proyecto (Anexo 9).

Además, se solicita:

- Opinión de cumplimiento fiscal 32-D.
- Comprobante de domicilio fiscal.
- Constancia de situación fiscal con QR.

En el caso de proyectos integrales o en continuidad, deben entregarse documentos adicionales que acrediten el cumplimiento en etapas anteriores y actualización del estatus legal del acervo (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024, pp. 139–142)

#### 4.4.3.7 Principales contribuciones del IMCINE a la preservación fílmica

La preservación del patrimonio fílmico no forma parte de las atribuciones originales del IMCINE ni se plantea como eje prioritario en su Programa Institucional vigente, no obstante al ser una institución subnacional ligada al cine, existen algunas acciones puntuales que pueden considerarse como contribuciones indirectas al campo.

El IMCINE conserva un acervo fílmico derivado de su propia actividad institucional. Si bien la documentación oficial no ofrece información detallada sobre su infraestructura de resguardo, se confirma mediante observación directa en el periodo en el que realicé mis prácticas institucionales.

Dicho acervo se encuentra en bóvedas colindantes a la Cineteca Nacional. y no ha sido confirmada mediante registros públicos o informes técnicos, lo cual evidencia un problema de transparencia y acceso a la información. Además, el Instituto no publica inventarios detallados ni bases de datos técnicas sobre su acervo.

En cuanto a su actuación hacia el exterior, el IMCINE no presta servicios de conservación ni resguardo a otras instituciones, pero ha promovido líneas de apoyo financiero y ha facilitado la conformación de acervos regionales en coordinación con gobiernos estatales, lo que representa una contribución indirecta al fortalecimiento del campo.

#### 4.4.4 Archivo General de la Nación

**Álvarez, A. (2025)**

“Hay acervos audiovisuales que deberían estar bajo resguardo del AGN, pero que por razones institucionales nunca fueron transferidos. Eso ha generado una fragmentación tremenda.”

**Ferrer, Guadalupe. (2025):**

“Tuvimos acercamientos con el AGN en su momento, pero no había personal ni interés real en integrar materiales audiovisuales. Es un archivo pensado para lo textual.

**Rojas, Antonia. (2025)**

“El AGN está ausente. Y eso es gravísimo. Porque si hay una institución que debería pensar la memoria audiovisual como parte del patrimonio nacional, es esa. Pero parece que no existe para ellos.

- **Rodríguez, G. (2025):**

“Han trabajado con el AGN, con la Cineteca, incluso con FIAF, pero muchas veces todo depende de la voluntad del equipo más que de un convenio estructurado.”

**Trujillo, Iván. (2025)**

“Cuando fui director de la Filmoteca intentamos establecer contacto con el AGN para ver si había forma de colaborar en algunos rescates de materiales oficiales, pero fue imposible. No hay un área audiovisual con capacidad técnica.”

El Archivo General de la Nación (AGN) es un organismo público descentralizado responsable de preservar, organizar y difundir el patrimonio documental del Estado mexicano, comprendiendo archivos históricos, administrativos, fotográficos y audiovisuales, conforme a la Ley General de Archivos (DOF, 2018) y su Estatuto Orgánico (DOF, 2020).

Según su propia descripción institucional, el AGN custodia la colección más extensa de fondos documentales de México y América Latina, incluidos archivos y documentos audiovisuales, categoría en la cual se encuentran cine, video y audio históricos (Gobierno de México, s.f.).

A diferencia de otras instituciones cuya función central es la conservación audiovisual, el presente análisis sobre el AGN no abordará la totalidad de los rubros aplicados a entidades como la Cineteca Nacional o la Filmoteca de la UNAM. En su

lugar, se delimita a identificar si el AGN posee atribuciones y responsabilidades específicas en materia de patrimonio fílmico, a fin de establecer su lugar dentro del ecosistema institucional de preservación audiovisual en México.

En su Guía General de Fondos, el AGN clasifica como parte del Fondo VIII: Archivos y documentos audiovisuales aquellos acervos compuestos por materiales fílmicos, sonoros y videográficos. En su página oficial hasta el día de la conclusión de este trabajo este está compuesto por el Archivo Fílmico José López Portillo (1976–1982), Televisión Rural Mexicana y La Hora Nacional, bajo los identificadores 300, 301 y 302 respectivamente (AGN, s.f.).

Su rol se inscribe dentro de una lógica más amplia de gestión documental, donde lo audiovisual es reconocido como parte del patrimonio, pero no constituye una línea prioritaria de acción.

#### **4.4.5 Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas**

##### **Casas, Armando. (2025)**

“Desde la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas hemos intentado preservar parte de nuestra historia, pero no contamos con las instalaciones ni el presupuesto para hacerlo como una filmoteca. Nuestro archivo es más bien testimonial, simbólico.”

##### **Ferrer, Guadalupe. (2025)**

“La Academia tiene un archivo, pero es mínimo. Su labor ha sido más bien simbólica, de reconocimiento, de articulación del gremio. No tiene ni mandato ni presupuesto para la preservación, aunque sí debería ser una voz más presente en las discusiones.”

##### **Rodríguez, Gabriel. (2025)**

“Han hecho esfuerzos por visibilizar el cine mexicano, pero no tienen estructura ni funciones para resguardar materiales. Creo que más bien deberían articularse con quienes sí lo hacen.”

##### **Rojas, Antonia. (2025)**



“La AMACC tiene una función distinta. Es más de representación. Pero a veces ha querido ocupar espacios de archivo sin tener la capacidad para ello.”

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) es una asociación civil sin fines de lucro fundada en 1946 con el objetivo de fomentar el desarrollo, la promoción y la difusión del cine nacional. Si bien su papel principal está asociado a la entrega del premio Ariel, su quehacer institucional también ha abarcado acciones relacionadas con la memoria y preservación del cine mexicano.

De manera particular, la AMACC ha fungido como un actor que promueve la valoración del patrimonio fílmico mediante reconocimientos, homenajes y colaboraciones estratégicas con entidades archivísticas especializadas (AMACC, s.f.).

No cuenta con un archivo fílmico propio, ni tiene infraestructura técnica dedicada a la conservación o restauración de materiales audiovisuales. Su intervención en la preservación se ha dado a través de convenios con instituciones como la Filmoteca de la UNAM, con la que ha colaborado en el resguardo y restauración de copias fílmicas relacionadas con su propia historia institucional y la de sus miembros como el que suscribió en el 2012 y como espacio de discusión de los creadores cinematográficos para las propuestas legislativas que se han discutido en el país (Filmoteca UNAM, 2012).

Asimismo, a través de su labor editorial y conmemorativa, la AMACC ha impulsado la difusión de la historia del cine mexicano, produciendo catálogos y memorias del Ariel, así como cápsulas biográficas y materiales digitales disponibles en su sitio web.

Estas acciones contribuyen al reconocimiento de otros elementos adicionales que aportan a la documentación de la preservación y a la construcción de una memoria colectiva del cine nacional, por lo tanto, la AMACC no es una entidad de preservación o conservación en sentido estricto pero sí representa un nodo de

articulación discursiva e institucional que reconoce y visibiliza el valor patrimonial del cine mexicano.

#### **4.5 Otras formas de preservación**

##### **Mendoza, Carlos. (2025)**

“Nosotros en Canal 6 de Julio tenemos un archivo de más de 40 años. Lo hemos ido resguardando como hemos podido. No hay apoyo institucional, ni siquiera reconocimiento de que eso también es patrimonio.”

“He buscado apoyo para digitalizar materiales y conservarlos en mejores condiciones, pero nadie responde. Si no lo hacemos nosotros, se pierde. Así de claro.”

“Lo privado en este país ha preservado más que lo público, aunque suene fuerte decirlo. Porque al menos nosotros sabemos qué tenemos.”

##### **Vela, Sergio. (2024)**

“Grupo Salinas tiene un acervo importante de conciertos, teatro, entrevistas... pero no existe una política de preservación clara. No hay archivos en sentido profesional, sólo almacenamiento.”

“En los medios privados muchas veces el criterio es comercial, no patrimonial. Eso hace que se pierda mucho material valioso.”

##### **Gajá, Lucía. (2025)**

“Muchos de mis colegas tienen acervos personales enormes. Películas, registros, másters. Nadie los quiere recibir. A veces la única opción es guardarlos en casa y rezar que no se dañen.”

“Hay archivos particulares que son más completos que los institucionales, pero como no tienen sello oficial, no existen para la política pública.”

##### **Rojas, Antonia. (2025)**

“En la Filmoteca hemos recibido colecciones privadas donadas por familiares o cineastas. Pero muchos más nunca llegan, porque no hay incentivos ni garantías para quien dona.”

**Rodríguez, Gabriel. (2024)**

“Hay archivos particulares que están en condiciones pésimas, pero que contienen materiales únicos. El problema es que no hay un marco legal o fiscal que estimule su transferencia a instituciones públicas.”

A diferencia de las instituciones públicas que cuentan con un mandato explícito en materia de preservación, muchos actores privados participan en este ámbito desde lógicas orientadas principalmente a la comercialización. No obstante, su presencia resulta significativa para entender el ecosistema de la preservación en México.

En el marco de esta investigación, se consideró pertinente incluir un acercamiento a este tipo de actores con el fin de ampliar la mirada más allá del campo institucional y porque forman parte de los actores que realizan preservación.

A diferencia de las entidades públicas, cuya labor se encuentra regulada, sistematizada y documentada en marcos normativos e informes oficiales, la participación privada tiende a desarrollarse de manera más fragmentada, con escasa visibilidad pública, esfuerzos individuales o empresariales y con una finalidad distinta.

Es importante señalar que muchos de los actores privados como se precisó en la introducción de esta investigación en realidad realizan preservación del patrimonio audiovisual en múltiples formatos que no necesariamente corresponden al patrimonio fílmico, no obstante, es relevante para una futura iniciativa de preservación y otras investigaciones no dejar de considerar este tipo de actores.

Debido a la diversidad, amplitud y escasa documentación sistemática sobre los actores privados que participan en la preservación del patrimonio audiovisual en México, para esta investigación únicamente se tuvo acceso directo a dos entrevistas: una con Carlos Mendoza, fundador y director de Canal 6 de Julio, y otra

con Sergio Vela, director de a las actividades culturales de Fundación Grupo Salinas.

Ambos casos resultaron accesibles como parte del proceso de investigación y seguimiento a iniciativas que han tenido algún grado de intervención en la preservación.

En el caso de Sergio Vela, su participación en el foro “La memoria filmada: conservación, restauración y digitalización del patrimonio audiovisual” (Fundación Grupo Salinas, 2021) permitió identificarlo como un interlocutor relevante, lo que motivó el posterior contacto y la entrevista.

Por su parte, la conversación con Carlos Mendoza tuvo lugar en las instalaciones del Canal 6 de Julio, donde se exploró su archivo y se abordaron los desafíos particulares que implica la conservación del cine documental y político independiente en México.

Estos acercamientos no buscan ofrecer una visión exhaustiva del sector privado, sino destacar dos experiencias que, desde sus propios contextos y trayectorias, permiten reflexionar sobre formas de acción en el campo de la preservación audiovisual. Se trata de casos puntuales, cuyo análisis contribuye a reconocer las tensiones, limitaciones y aportaciones que emergen cuando existe resguardo desde espacios ajenos al aparato público formal.

El análisis que se presenta a continuación no pretende generalizar sobre el conjunto del sector privado, sino destacar dos experiencias específicas que, desde ámbitos distintos, han desarrollado acciones relevantes para la memoria audiovisual del país

#### **4.4.6.1 Canal 6 de julio**

Fundado en 1988 por Carlos Mendoza Aupetit, Canal 6 de Julio es un colectivo audiovisual independiente que se ha dedicado durante más de tres décadas a la

producción, documentación y difusión de materiales fílmicos de corte político y social.

A diferencia de otras experiencias del ámbito público, esta iniciativa nace desde una vocación crítica y una necesidad de construir contrarrelatos audiovisuales frente a los discursos oficiales de poder. Desde sus inicios, el colectivo asumió una postura clara frente a la historia contemporánea del país: “Nos dimos cuenta de que México necesitaba un archivo político de imágenes; una memoria crítica, visual, sobre lo que había pasado y lo que estaba pasando” (Mendoza, entrevista personal, 2025).

Este enfoque ha llevado a Canal 6 de Julio a desarrollar un archivo compuesto por más de 2,000 horas de grabaciones, entre entrevistas, registros de movimientos sociales, documentales y transmisiones en formatos analógicos y digitales.

La construcción del acervo ha sido, en palabras de Mendoza, un esfuerzo acumulativo, orgánico y sostenido sin respaldo institucional durante buena parte de su historia. “Nuestro archivo se fue construyendo a partir de lo que filmábamos, lo que nos daban, lo que conseguíamos. Nunca tuvimos una política formal de preservación, pero sabíamos que había que guardar todo” (Mendoza, entrevista personal, 2025).

A lo largo de los años, el archivo ha enfrentado diversos retos técnicos y financieros. Entre ellos, destacan la obsolescencia de equipos, la degradación de soportes magnéticos y la falta de recursos humanos especializados para tareas de preservación y catalogación. No obstante, una transformación significativa ocurrió cuando el canal fue postulado y resultó beneficiario del programa FOCINE.

“Gracias al apoyo de FOCINE hemos podido empezar a digitalizar materiales y a tener un mejor control del archivo. Es un paso importante porque por fin alguien reconoce que esto que hacemos también es patrimonio” (Mendoza, entrevista personal, 2025).

El caso de Canal 6 de Julio muestra que, incluso desde espacios independientes, es posible construir prácticas de resguardo y acceso al patrimonio audiovisual con criterios éticos, políticos y técnicos. Sin embargo, también deja ver los límites estructurales que enfrentan estas experiencias como la ausencia de políticas públicas que incluyan el trabajo de los archivos independientes, falta de diálogo institucional con instancias estatales y escaso reconocimiento de los saberes acumulados en estos espacios.

“Hacemos lo que podemos, pero no hay una política nacional que nos incorpore, ni un sistema que nos vea como parte de una red. Y eso es muy grave” (Mendoza, entrevista personal, 2025).

El sitio web oficial del Canal 6 de Julio da cuenta de parte de este trabajo de memoria, incluyendo una sección de catálogo digital y referencias a sus más de cien documentales, entre ellos *La guerra sucia en México*, *Fraude: México 2006*, *La rebelión de los colgados* y otros títulos fundamentales para comprender las luchas sociales recientes (Canal 6 de Julio, s.f.).

#### **4.4.6.2 Fundación Arte y Cultura de Grupo Salinas**

A diferencia de iniciativas ciudadanas o independientes, el caso de la Fundación Arte y Cultura de Grupo Salinas representa una entrada distinta al ámbito del patrimonio audiovisual desde el sector empresarial. La Fundación se describe a sí misma como una organización sin fines de lucro que promueve proyectos culturales para “impulsar el talento y enriquecer el legado artístico de México” (Fundación Grupo Salinas, s.f.).

Dentro de su estrategia se inscriben esfuerzos de preservación fílmica que han adquirido mayor visibilidad en años recientes, particularmente a través de colaboraciones con festivales, cineastas y especialistas.

Durante la entrevista realizada a Sergio Vela, exdirector del Festival Internacional Cervantino y actual responsable de proyectos culturales para Grupo Salinas subrayó que uno de los ejes actuales de la Fundación es justamente la

recuperación de materiales filmicos considerados patrimonio nacional. “Nos interesa muchísimo preservar, no por nostalgia, sino porque es una forma de pensar el país desde sus imágenes” (Vela, entrevista personal, 2025).

A diferencia de archivos tradicionales, estos esfuerzos no se concentran en un acervo específico institucionalizado, sino en proyectos puntuales que implican restauración digital, colaboración con creadores y apoyo económico a procesos de recuperación.

Uno de los proyectos recientes destacados por Vela fue la digitalización de obras tempranas del cine mexicano de autor, así como su colaboración con cineastas en la recuperación de copias únicas o en riesgo de desaparecer. En sus palabras: “Lo que hacemos es intervenir donde se nos necesita. Si hay una película que está por perderse y podemos aportar dinero, vínculos, difusión, lo hacemos” (Vela, entrevista personal, 2025).

Vela reconoció que el vínculo entre iniciativa privada y preservación aún es incipiente en México. “No hay un marco que convoque al empresariado a participar en la preservación audiovisual. Es más, ni siquiera hay una discusión pública sobre eso”, apuntó, en referencia al vacío institucional que impide pensar en redes mixtas de financiamiento o colaboración.

Aunque el trabajo de la Fundación no parte de una lógica archivística tradicional ni contempla mecanismos estandarizados de resguardo, su relevancia radica en visibilizar una dimensión ausente en el diseño de políticas públicas: el papel del sector privado como aliado estratégico en la recuperación y sostenibilidad del patrimonio audiovisual. En palabras de Vela: “Si no entendemos que esto es responsabilidad de todos, no vamos a poder preservar nada. No solo es tarea del Estado o de los académicos” (Vela, entrevista personal, 2025).

## CONCLUSIONES.

La preservación del patrimonio fílmico se configura hoy como un desafío global que rebasa los marcos técnicos como se ha visto se trata también de un asunto político, cultural y estratégico para los Estados.

A nivel internacional, organismos multilaterales como la UNESCO han contribuido a visibilizar el valor del patrimonio audiovisual como bien público. Lo han hecho mediante la definición de estándares técnicos, principios éticos, mecanismos de cooperación y programas como Memoria del Mundo, aunque su impacto real depende de los compromisos asumidos por cada país.

La cooperación internacional ha sido una herramienta estructural para la constitución de acervos audiovisuales en el mundo. Intercambios, asistencia técnica, formación y repatriación de materiales son parte del entramado.

América Latina ha generado redes de colaboración que, si bien muchas veces informales, han permitido adaptar conocimientos técnicos y sostener procesos de preservación a través de talleres, vínculos entre instituciones, intercambio de materiales y saberes.

En este contexto regional, mecanismos como Ibermedia, CLAIM y las alianzas con filmotecas extranjeras han sido fundamentales para la profesionalización y acceso a tecnología que muchos países, incluido México, no podrían sostener con recursos propios.

En el caso mexicano, la cooperación internacional ha sido determinante para el desarrollo de capacidades. Buena parte del equipamiento técnico, los vínculos interinstitucionales y la formación de personal ha sido posible gracias a apoyos extranjeros, aunque estos no siempre se han traducido en políticas públicas formales.

Las prácticas de cooperación suceden, pero no se visibilizan ni se documentan sistemáticamente. Esto impide su consolidación como política cultural y diluye su impacto a largo plazo.

A nivel internacional, los marcos de gobernanza propuestos por organismos multilaterales como la UNESCO y la FIAF han enfatizado la necesidad de modelos colaborativos, transversales y descentralizados para la preservación del patrimonio fílmico.

En el ámbito regional, iniciativas como CLAIM han demostrado que las redes de colaboración permiten suplir vacíos institucionales mediante vínculos horizontales, relaciones interinstitucionales informales y solidaridad técnica entre países. Aunque con recursos limitados, estas redes han facilitado procesos de formación, intercambio de materiales, asesoría técnica y difusión de metodologías adaptadas a los contextos latinoamericanos.

En cuanto a las capacidades institucionales, las entrevistas evidencian que la Cineteca Nacional y la Filmoteca UNAM concentran el mayor grado de infraestructura y experiencia técnica del país. Sin embargo, también enfrentan problemas estructurales como falta de presupuesto estable, relevo generacional y condiciones laborales adversas, así como una sobrecarga en sus labores.

La Cineteca Nacional ha sido un actor clave en el fortalecimiento de la infraestructura dedicada a la preservación del patrimonio fílmico, así como en la difusión de su valor cultural, social e histórico. No obstante, en los últimos años su quehacer institucional muestra una inclinación hacia actividades de exhibición. Esta orientación se refleja de manera particular en el proyecto de expansión con nuevas sedes en el Bosque de Chapultepec y en el Centro Nacional de las Artes, las cuales fueron concebidas exclusivamente como espacios de proyección, sin integrar funciones vinculadas a la preservación.

El Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela, a pesar de ser un referente técnico a nivel regional, no figura formalmente en el organigrama institucional ni cuenta con plazas de base, lo que compromete su sostenibilidad.

La Filmoteca UNAM, por su parte, es la institución más antigua especializada en patrimonio fílmico en el país. Su modelo vinculado a la universidad ha permitido

sostener procesos de preservación, restauración, docencia y difusión con mayor estabilidad que otras entidades.

A pesar de contar con personal calificado, ambas instituciones carecen de programas sistemáticos de formación técnica interna y enfrentan dificultades para incorporar nueva plantilla especializada.

A nivel educativo, existen vacíos importantes en la oferta formativa. Ni las escuelas de cine ni los programas de otras instituciones como la Escuela Nacional de Conservación y Restauración del INBAL contemplan de manera suficiente al patrimonio fílmico. La capacitación ha dependido en gran parte de la experiencia empírica, estancias en el extranjero o talleres muy específicos.

En cuanto al financiamiento, la investigación constató que no existen líneas presupuestales específicas para la preservación audiovisual ni fílmica en los informes públicos. La sostenibilidad económica de las acciones depende de recursos genéricos, convenios o apoyos internacionales, sin una política de asignación clara, continua o evaluable.

La digitalización se ha promovido como solución técnica, pero se aplica sin criterios archivísticos comunes ni garantías de sostenibilidad. Las condiciones de almacenamiento, migración, acceso y preservación digital siguen sin resolverse institucionalmente.

Las entrevistas revelan que muchos de los logros en materia de preservación han sido impulsados por especialistas comprometidos, que operan sin reconocimiento formal, sin seguridad laboral y sin apoyo administrativo suficiente.

El papel de los actores privados en la preservación del patrimonio audiovisual y fílmico es relevante, pero permanece escasamente documentado. Si bien existen diversas iniciativas que han asumido, de manera autónoma, la conservación de sus propios acervos, estos esfuerzos suelen desarrollarse al margen de las políticas públicas, sin marcos regulatorios específicos, sin incentivos institucionales ni mecanismos de interlocución formal con el Estado.

En el caso de Canal 6 de Julio, se constató que el apoyo de FOCINE permitió fortalecer sus capacidades de digitalización y difusión. No obstante, la falta de marcos de colaboración o estrategias de largo plazo limita el impacto de este tipo de proyectos.

El vínculo entre actores privados y el Estado en materia de preservación sigue siendo marginal. No se han desarrollado estrategias que integren acervos particulares al acervo nacional ni se ha discutido una regulación clara sobre la preservación de patrimonio fílmico y audiovisual en manos privadas.

La construcción de una red nacional de preservación de patrimonio fílmico, como se propone en el epílogo de esta tesis, requiere no solo de políticas sectoriales más sólidas, sino de una transformación profunda de los mecanismos de articulación entre actores. En este contexto, la Red Nacional surge como un modelo de gobernanza estratégico multiactor, especializado, mediante la distribución de responsabilidades y capacidades basado en los principios de cooperación horizontal, transdisciplinariedad y sostenibilidad institucional.

Esta red permitiría consolidar capacidades dispersas, establecer criterios comunes, fomentar la colaboración entre instancias públicas, privadas, académicas, sociales e internacionales, y generar una política de Estado a largo plazo en la preservación de este tipo de patrimonio.

Más que una estructura burocrática, se concibe como una plataforma dinámica para la coordinación, el aprendizaje colectivo y la acción conjunta, capaz de responder a la complejidad del campo y de asegurar el acceso equitativo a la memoria.

## EPÍLOGO Propuesta de diseño de una Red Nacional de preservación del Patrimonio Fílmico

A partir del trabajo realizado en esta investigación en donde se logró identificar varios problemas estructurales a los que se enfrenta la preservación del patrimonio fílmico, como fragmentación institucional, centralización presupuestaria, falta de mecanismos de coordinación, poca sostenibilidad financiera y capacitación técnica, entre otras.

Esta investigación propone la creación de una Red Nacional de Patrimonio Fílmico (RNPF) cuyo objetivo principal sería articular y fortalecer los esfuerzos de preservación a nivel subnacional, a través de una estructura colaborativa, descentralizada y multisectorial, con base en principios de gobernanza en red y corresponsabilidad institucional.

La RNPF sería un espacio en donde se tendrían que vincular permanentemente los distintos actores que integran el ecosistema de preservación fílmica en el país. Esta red permitiría integrar tanto el aparato institucional existente como las iniciativas independientes, fomentando la cooperación entre instancias gubernamentales, archivos, organizaciones de la sociedad civil, universidades y especialistas en la materia.

La propuesta de la RNPF se puede sustentar en una serie de principios de actuación vinculados al ejercicio de derechos humanos para que se pudiera garantizar su coherencia, legitimidad y sostenibilidad a largo plazo tales como:

- **Máxima difusión:** promover el acceso abierto a la información relativa a la preservación fílmica, tanto para instituciones como para la ciudadanía. Como lo mencionaron la mayor parte de los expertos entrevistados. Sin difusión no tiene sentido la preservación.
- **Transparencia y rendición de cuentas:** asegurar que existan informes públicos, auditorías externas y mecanismos de participación al momento de tomar acciones, decisiones y sobre todo ejercer recursos.

- **Conservación integral:** adoptar el principio de preservar lo posible, incluyendo tanto los materiales originales como sus soportes derivados sin caer en duplicidad de esfuerzos.
- **Digitalización como eje:** priorizar los procesos de digitalización de los acervos como estrategia clave de conservación, acceso y divulgación.
- **Sostenibilidad financiera:** establecer mecanismos mixtos de financiamiento público, privado y comunitario que aseguren la continuidad operativa de la red.
- **Continuidad institucional:** diseñar estructuras que permitan mantener los proyectos a lo largo del tiempo, incluso frente a los cambios de administración, prioridades sexenales o de los intereses personales de los funcionarios en turno.

Para lograr estos objetivos, la RNPF se propone como una estructura multinivel, que articule los esfuerzos locales, regionales y nacionales en materia de preservación del patrimonio fílmico. La propuesta es que esté compuesta de tres niveles operativos:

### 1. Consejo Nacional de Patrimonio Fílmico

Pensado como un Órgano rector de la red, responsable de definir las directrices estratégicas, los lineamientos técnicos y las políticas nacionales de preservación. Estaría integrado por actores clave del ecosistema audiovisual: la Cineteca Nacional, la Fimoteca de la UNAM, el IMCINE, archivos fílmicos nacionales y estatales, organizaciones de la sociedad civil, representantes académicos y especialistas independientes.

Su carácter colegiado busca garantizar la pluralidad en cuanto a los puntos de vista, la legitimidad de las decisiones y la coordinación entre sectores.

### 2. Comités especializados

Grupos de trabajo técnicos que se encargarían de atender áreas estratégicas de la preservación fílmica:



- *Comité Técnico*, responsable de definir estándares, protocolos y metodologías de conservación y digitalización.
- *Comité de Acceso y Difusión*, encargado de promover el acceso público y el uso cultural, educativo y patrimonial de los acervos.
- *Comité de Financiamiento*, orientado a diseñar estrategias de sostenibilidad económica, incluyendo la creación de un Fondo de Coinversión Público-Privado.
- *Comité Jurídico*, dedicado a temas de derechos de autor, licencias, uso público, y legislación sobre materiales audiovisuales.

### 3. **Nodos Regionales**

Se plantea la creación de tres nodos territoriales, Norte, Centro y Sur como espacios de articulación subnacional. Estos nodos estarían integrados por:

- Archivos fílmicos estatales y municipales.
- Universidades públicas y centros de formación.
- Organizaciones culturales y colectivos especializados.
- Gobiernos locales y organismos descentralizados.

La finalidad de estos nodos sería detectar necesidades específicas de cada región, fortalecer capacidades técnicas locales y generar acciones coordinadas, evitar la duplicación de esfuerzos y sobre todo tener información sobre qué se tiene y en qué estado se encuentran los materiales a nivel nacional.

### **Plataforma Digital Nacional de Preservación fílmica**

Como componente tecnológico y operativo central, se propone la creación de una Plataforma Digital Nacional de Preservación Fílmica, que permita:

- Documentar y registrar los materiales existentes a nivel nacional.
- Garantizar el acceso democrático a los acervos digitalizados para instituciones, investigadores y ciudadanía.
- Sistematizar prioridades de conservación y restauración.

- Transparentar las acciones de la red mediante indicadores, reportes e informes públicos.
- Promover la formación profesional mediante cursos, talleres y diplomados.
- Fortalecer la cooperación internacional mediante alianzas con cinematecas extranjeras, organizaciones multirregionales y mecanismos de ayuda técnica.

Esta plataforma serviría además como repositorio central del patrimonio audiovisual mexicano, y como un instrumento clave de vigilancia, monitoreo y proyección internacional del país en materia de memoria audiovisual.

La creación de la Red Nacional de Patrimonio Fílmico (RNPF) no solo responde a una necesidad técnica de conservación audiovisual, sino que representa una oportunidad para redefinir la política cultural mexicana desde una lógica de gobernanza colaborativa, territorial y sostenible. A partir de su diseño, objetivos y principios, la propuesta busca generar impactos estructurales

La consolidación de una red que vincule a los principales actores públicos, universitarios, independientes y sociales en materia de archivos audiovisuales permitirá establecer protocolos compartidos, estándares técnicos mínimos y esquemas de colaboración para la identificación, digitalización, restauración y resguardo del patrimonio fílmico. A través de la Plataforma Digital Nacional, se favorecerá un acceso más equitativo, evitando la centralización actual y facilitando el uso educativo, cultural e investigativo de los acervos.

Asimismo, permitiría la articulación de capacidades locales con agendas nacionales, favoreciendo la transferencia de conocimiento técnico, la formación profesional descentralizada y la mejora de la infraestructura en regiones históricamente marginadas.

Al integrarse a redes globales de preservación (como la FIAF o iniciativas de la UNESCO), la RNPF posicionará a México como un actor regional comprometido con la salvaguardia del patrimonio audiovisual. Además, la cooperación internacional puede aportar recursos financieros, transferencia de tecnología,

formación especializada y legitimidad institucional a los esfuerzos nacionales como lo ha venido haciendo, pero con una mayor claridad en todos los sentidos.

El diseño de un Fondo de Coinversión Público-Privado, articulado con incentivos fiscales, crowdfunding y alianzas estratégicas, permitirá diversificar las fuentes de financiamiento para la preservación, reduciendo la dependencia exclusiva de asignaciones sexenales. Esto contribuirá a garantizar la continuidad de los proyectos, incluso frente a cambios administrativos o presupuestales.

### **Coordinación de una Red Nacional de Patrimonio Fílmico en México**

En el escenario mexicano, existen diversas instituciones que cumplen funciones vinculadas con la preservación del patrimonio fílmico: la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), los archivos estatales, el Archivo General de la Nación, y universidades públicas. No obstante, cada una de ellas presenta limitaciones en su capacidad jurídica, operativa o presupuestal para liderar un proceso de articulación nacional.

En este sentido se identifica que la Cineteca Nacional es la institución que reúne las condiciones más favorables para asumir la coordinación general de la RNPF, en tanto órgano rector con legitimidad jurídica, especialización técnica y cobertura nacional. Esta conclusión se basa en los siguientes elementos:

En primer lugar, el sustento jurídico. De acuerdo con la Ley Federal de Cinematografía y del Audiovisual (DOF, 2022), la Cineteca Nacional es la entidad responsable de “la preservación, restauración, investigación y difusión del patrimonio cinematográfico nacional”, lo que le confiere atribuciones claras en la materia. Su figura jurídica como fideicomiso público de administración, adscrito a la Secretaría de Cultura, le otorga autonomía operativa y capacidad para coordinar recursos interinstitucionales sin depender directamente de una estructura rígida burocrática.

En segundo lugar, las capacidades técnicas. La Cineteca Nacional cuenta con laboratorios de restauración, bóvedas climatizadas para conservación física, equipo de digitalización, personal especializado y plataformas de consulta pública del

acervo. Su experiencia en el resguardo de materiales filmicos la posiciona como referente nacional e internacional, además de contar con vínculos activos con la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), lo que facilitaría alianzas estratégicas para cooperación internacional.

En tercer lugar, la cobertura institucional. Aunque su sede principal se encuentra en la Ciudad de México, la Cineteca ha desarrollado programas de itinerancia, cooperación con cinetecas estatales y actividades de difusión en otros territorios. Esto la habilita para operar como articuladora de una red de nodos regionales, en colaboración con universidades, archivos locales y organizaciones civiles.

La propuesta prevé la creación de un Consejo Nacional de Patrimonio Fílmico, presidido por la Cineteca, pero conformado también por otros actores clave: la Fimoteca UNAM (con fuerte liderazgo técnico y académico), el IMCINE (vinculado a la producción y fomento), organizaciones de la sociedad civil, especialistas independientes y representantes de archivos regionales.

Por otra parte, la propuesta de crear una Plataforma Digital de Preservación Nacional encuentra viabilidad técnica en la infraestructura existente de la Cineteca, que ya cuenta con sistemas de catalogación y consulta, así como en los recursos humanos de la Fimoteca UNAM y otras universidades.

Esta herramienta tecnológica permitiría documentar, gestionar, transparentar y democratizar el acceso al patrimonio audiovisual nacional. Finalmente, en términos de sostenibilidad financiera, se propone la creación de un Fondo de Coinversión Público-Privado, con participación de la Secretaría de Cultura, el IMCINE y aliados del sector privado, que permita diversificar las fuentes de financiamiento y fortalecer la autonomía de la red frente a los cambios sexenales.

## REFERENCIAS

- Arroyo Belmonte, R. (2018). Antecedentes, características y retos de la dimensión cultural de la política exterior de México en la actualidad. En C. Maya y E. Serrano (Coords.), *México en la globalización: Inserción actual y retos estratégicos. Reflexiones y propuestas desde las Ciencias Sociales* (pp. 140–157). COMECOSO.
- Bevir, M., & Rhodes, R. A. W. (2003). *Interpreting British Governance*. Routledge.
- Bastian, J. A. (2009). *Owning Memory: How a Caribbean Community Lost Its Archives and Found Its History*. Libraries Unlimited.
- Borjas, A., & Haro Pérez, H. A. (2021). *Gobernanza cultural en México: Retos y perspectivas en el siglo XXI* [Documento].
- Cardozo Brum, M. (2013). Políticas públicas: Los debates de su análisis y evaluación. *Andamios*, 10(21), 39–59.
- Castellanos Ribot, A. (2021). *Indicadores temáticos para cultura en la Agenda 2030: Una herramienta para visibilizar el valor de la cultura en los ODS*. UNESCO. <https://www.unesco.org/es/articulos/indicadores-tematicos-para-cultura-en-la-agenda-2030-una-herramienta-para-visibilizar-el-valor-de-la>
- Cull, N. J. (2009). *Public Diplomacy: Lessons from the Past*. University of Southern California, Figueroa Press.
- Cummings, M. C. (2003). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Center for Arts and Culture.
- Durieux, C. (2008). De la diplomacia cultural a la política cultural. En VV. AA., *Encuentro andino sobre diplomacia cultural*. Oficina de la UNESCO para Bolivia, Colombia, Ecuador y Venezuela.
- Edmondson, R. (2002). *Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental: Edición revisada*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org>
- Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales: en conmemoración del 25º aniversario de la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477_spa)
- Elsaesser, T. (2014). *Film History as Media Archaeology*. University of Amsterdam Press.

- García Benítez, C. (2020). Los acervos fílmicos en México. Pasajes y agenciamientos. *Muuch' xímbal*, 5(10), 57–74.
- González, A. (2015). *Políticas culturales en América Latina: Un análisis comparativo*. Fondo de Cultura Económica.
- Gracy, K. F. (2007). *Film Preservation: Competing Definitions of Value, Use, and Practice*. Society of American Archivists.
- Hagener, M. (2007). *Moving forward, looking back: The European avant-garde and the invention of film culture, 1919–1939*. Amsterdam University Press.
- Hoffmann, J. (2019). *Governance and collective action*. Springer.
- Houston, P. (1994). *Keepers of the frame: The film archives*. British Film Institute.
- Keohane, R. O., & Nye, J. S. (1977). *Power and interdependence: World politics in transition*. Little, Brown.
- Klijn, E.-H., & Koppenjan, J. (2016). *Governance Networks in the Public Sector*. Routledge.
- Lowenthal, D. (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press.
- Mannoni, L. (2006). *Histoire de la Cinémathèque française*. Gallimard.
- Nye, J. S. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Basic Books.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs.
- Pierre, J., & Peters, B. G. (2000). *Governance, Politics, and the State*. St. Martin's Press.
- Porras, A. (2019). *Gobernanza y políticas públicas: Conceptos y aplicaciones*. Editorial XYZ.
- Reyes Lara, L. N. (2019). *Valorización del patrimonio cinematográfico en México: Conservación, preservación, catalogación y programación del archivo fílmico nacional* [Tesis de maestría, UNAM].
- Rhodes, R. A. W. (1997). *Understanding Governance: Policy Networks, Governance, Reflexivity and Accountability*. Open University Press.



- Rhodes, R. A. W. (2011). *Theories of Governance and New Public Management: Links to Understanding Welfare State Reform*. Routledge.
- Rigolot, C. (2020). Transdisciplinarity as a discipline and a way of being: Complementarities and creative tensions. *Humanities and Social Sciences Communications*, 7, 100. <https://doi.org/10.1057/s41599-020-00598-5>
- Rodríguez Barba, C. (2016). *Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO* [Tesis de maestría, Universidad de Quebec en Montreal]. [https://archipel.uqam.ca/9777/1/chro\\_RODRIGUEZ\\_BARBA\\_08\\_11.pdf](https://archipel.uqam.ca/9777/1/chro_RODRIGUEZ_BARBA_08_11.pdf)
- Rodríguez Álvarez, G. (2016). *ABC cineclub: Guía para entusiastas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Barba, F. (2022). *La diplomacia cultural de México en el siglo XX*. Transatlantic Cultures. <https://www.transatlantic-cultures.org/fr/catalog/la-diplomacia-cultural-de-mexico-en-el-siglo-xx>
- Vicher, M. (2014). *Collaborative Governance and its Role in Modern Public Administration*.
- Zavaleta, K. (2012). *Más allá de la visión tradicional de la seguridad y del desarrollo: Hacia la consecución de la seguridad humana y el desarrollo humano en las relaciones internacionales contemporáneas* [Tesis de doctorado, UNAM]. <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0696522/Index.html>

## Documentos electrónicos

- Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC). (s.f.). *Quiénes somos*. <https://www.amacc.org.mx/quienes-somos>
- Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC). (s.f.). *Historia del Ariel*. <https://www.amacc.org.mx/historia-del-ariel>
- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). (2008). *Informe sobre restauración de filmes latinoamericanos*. <https://www.aecid.es>
- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). (2022). *Cooperación cultural y preservación del patrimonio audiovisual*. <https://www.aecid.es>



- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). (2023). *Cooperación Cultural*. <https://www.aecid.es>
- American Film Institute. (n.d.). *About AFI*. <https://www.afi.com>
- Archivo General de la Nación. (s.f.). *Guía general de fondos*. Gobierno de México. <https://archivos.gob.mx/GuiaGeneral/GuiaGeneral.html>
- Association of Moving Image Archivists. (n.d.). *About AMIA*. <https://www.amianet.org>
- Cámara de Diputados. (2010). *Ley Federal de Cinematografía*. Última reforma publicada DOF 11-05-2010. Recuperado de [https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/127\\_110510.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/127_110510.pdf)
- Cámara de Diputados. (2020). *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía*. DOF 04-09-2000, última reforma 22-06-2020. Recuperado de [https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg\\_LFCine.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFCine.pdf)
- Cámara de Diputados. (2017). *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* (DOF 19-06-2017). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC.pdf>
- Cineteca di Bologna. (n.d.). *Restoration*. <https://www.cinetecadibologna.it>
- Cineteca Nacional. (2020). *Laboratorio de restauración*. <https://www.cinetecanacional.net>
- CLAIM. (2018). *Estatutos Generales de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento*. <https://claimnet.org/wp-content/uploads/2022/03/estatutos-claim-31-01-2018.pdf>
- CLAIM. (2021). *Declaración sobre el incendio de la Cinemateca Brasileira*. <https://claimnet.org/wp-content/uploads/2022/03/declaracion-sobre-incendio-brasil-2021.pdf>
- CLAIM. (s.f.). *¿Qué es CLAIM?* [https://imagenesenmovimien.wixsite.com/claim/about\\_us](https://imagenesenmovimien.wixsite.com/claim/about_us)
- Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). (s.f.). <https://claimnet.org>
- Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS). (2021). *Creative Industries Economic Estimates 2018*. Gobierno del Reino Unido.

- Diario Oficial de la Federación. (2015, 17 de diciembre). *Decreto por el que se crea la Secretaría de Cultura*.  
[https://www.diputados.gob.mx/sedia/biblio/prog\\_leg/Prog\\_leg\\_LXIII/016\\_DO\\_F\\_17dic15.pdf](https://www.diputados.gob.mx/sedia/biblio/prog_leg/Prog_leg_LXIII/016_DO_F_17dic15.pdf)
- Diario Oficial de la Federación (DOF). (2018, 15 de junio). *Ley General de Archivos*.[https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5523564&fecha=15/06/2018](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5523564&fecha=15/06/2018)
- Diario Oficial de la Federación (DOF). (2020, 2 de septiembre). *Estatuto Orgánico del Archivo General de la Nación*.  
[https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5598669&fecha=02/09/2020](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5598669&fecha=02/09/2020)
- Dirección General de Actividades Cinematográficas. (2015). *Manual de Organización de la Dirección General de Actividades Cinematográficas*. Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6\\_Dependencias/124\\_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1\\_ManualOrganizacionDGAC.pdf](https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6_Dependencias/124_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1_ManualOrganizacionDGAC.pdf)
- Dirección General de Actividades Cinematográficas. (2025). *Reglamento Interno de la Dirección General de Actividades Cinematográficas*. Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6\\_Dependencias/124\\_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/259\\_DGAC\\_Reg\\_Con\\_Asesor\\_09ENE2025.pdf](https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6_Dependencias/124_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/259_DGAC_Reg_Con_Asesor_09ENE2025.pdf)
- DOF. (2016, 8 de julio). *Reglamento Interior de la Secretaría de Cultura*.  
[https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5441615](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5441615)
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). (2023, 8 de septiembre). *Guillermo del Toro recibe el Premio FIAF 2023 en TIFF* [Fotografía].  
<https://www.fiafnet.org/pages/Events/guillermo-del-toro-2023-fiaf-award.html>
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). (2023). *Journal of Film Preservation* (Núm. 109).  
<https://www.calameo.com/fiaf/books/0009185409637b2490ed1>
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF]. (s.f.). *1980 UNESCO Recommendation*. <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/1980-UNESCO-Recommendation.html>
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF]. (s.f.). *2025 Fee Scale*.  
<https://www.fiafnet.org>

- Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF]. (s.f.). *Documentos y recursos*. <https://www.fiafnet.org>
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos [FIAF]. (2024). *Manual de desastres de la FIAF*. <https://www.fiafnet.org/pages/Publications/fiaf-disaster-handbook.html>
- FIAF. (2022). *Code of Ethics*. <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-of-Ethics.html>
- Filmoteca PUCP. (2021, 17 de diciembre). *Somos parte del proyecto "Patrimonio Audiovisual en Red: Escuela CLAIM"*. <https://filmoteca.pucp.edu.pe/novedades/somos-parte-del-proyecto-patrimonio-audiovisual-en-red-escuela-claim>
- Filmoteca UNAM. (2012). *Boletín informativo sobre convenio con la AMACC*. Universidad Nacional Autónoma de México. [Documento interno citado en MO-DGAC623.01/Octubre 2015]. [https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6\\_Dependencias/124\\_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1\\_ManualOrganizacionDGAC.pdf](https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6_Dependencias/124_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1_ManualOrganizacionDGAC.pdf)
- Fondo Jan de Vaal. (s.f.). *History and Contributions*. <https://www.fiafnet.org>
- Fuji. (s.f.). *Preservation and archiving*. <https://www.fujifilm.com>
- Fundar, Centro de Análisis e Investigación. (2022). *Presupuesto federal para cultura*. <https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/>
- Goethe-Institut. (s.f.). *Proyectos de Archivos Cinematográficos en África*. <https://www.goethe.de>
- ICAIC. (n.d.). *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*. <https://www.icaic.cu>
- Image Permanence Institute. (n.d.). *About IPI*. <https://www.imagepermanenceinstitute.org>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2020). *Programa Institucional 2020–2024*. Diario Oficial de la Federación. [https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5600867&fecha=05/10/2020](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5600867&fecha=05/10/2020)
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2022). *Preserva: diálogos sobre acervos audiovisuales*. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/preserva--dialogos-sobre-acervos-audiovisuales>

- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2023). *Acervos regionales*. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido/acervos-regionales>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (2024). *Informe de gestión gubernamental 2018–2024*. [https://www.imcine.gob.mx/media/2024/9/informe\\_de\\_gestion\\_gubernamental\\_imcine\\_2018-2024.pdf](https://www.imcine.gob.mx/media/2024/9/informe_de_gestion_gubernamental_imcine_2018-2024.pdf)
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (s.f.). *Catálogos del Acervo*. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido/catalogos> Institut National de l'Audiovisuel (INA). (n.d.). *Le patrimoine audiovisuel français*. <https://www.ina.fr>
- International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA). (n.d.). *About IASA*. <https://www.iasa-web.org>
- Kodak. (n.d.). *Film preservation*. <https://www.kodak.com>
- Korean Foundation for International Cultural Exchange [KOFICE]. (2021). *2021 Hallyu White Paper*. <https://www.kofice.or.kr>
- Le Giornate del Cinema Muto. (n.d.). *About the festival*. <https://www.giornatedelcinemamuto.it>
- Library of Congress. (2013). *The survival of American silent feature films: 1912–1929*. [https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/pub158.final\\_version\\_sept\\_2013.pdf](https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/pub158.final_version_sept_2013.pdf)
- National Film Archive. (n.d.). *About us*. <https://www.bfi.org.uk>
- Patrimonio Audiovisual. (2019, 15 de noviembre). *Convocatoria de propuestas Simposio FIAF 2020*. <https://patrimonioaudiovisual.org/2019/11/15/convocatoria-de-propuestas-simposio-fiaf-2020/>
- Patrimonio Audiovisual. (2024, 19 de agosto). *FIAF lanza el «Manual para Desastres» bajo la edición de David Walsh*. <https://patrimonioaudiovisual.org/2024/08/19/fiaf-lanza-el-manual-para-desastres-bajo-la-edicion-de-david-walsh/>
- Programa Ibermedia. (s.f.). *Redes de cooperación iberoamericana en el ámbito cultural*. <https://www.programaibermedia.com>
- SGAE. (2018). *El impacto económico de la cultura*. <https://www.sgae.es>

- Secretaría de Cultura. (2019). *Acuerdo por el que se publica la actualización del Manual de Organización del Fideicomiso para la Cineteca Nacional*.  
[https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regla/n670\\_18oct19\\_manual.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regla/n670_18oct19_manual.pdf)
- Secretaría de Cultura. (2020). *Focine: Programa de Fomento al Cine Mexicano*.  
<https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3024/focine-2020>
- Secretaría de Cultura. (s.f.). *Acerca de la Secretaría de Cultura*.  
[https://www.cultura.gob.mx/acerca\\_de/](https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/)
- Secretaría de Cultura. (s.f.). *¿Qué hacemos?* <https://www.gob.mx/cultura/que-hacemos>
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (2024). *EFICINE 189: Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional*. <https://www.eficine.gob.mx>
- Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). (2011). *Ibermedia: Informe anual 2011*. <https://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA-Informe-anual-2011-SEGIB.pdf>
- Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). (2022). *Programa Ibermedia: Impulso al cine iberoamericano*. <https://www.segib.org>
- Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). (2023). *Ibermedia e Ibermemoria: Preservación del patrimonio cultural iberoamericano*. <https://www.segib.org>
- Sistema Nacional de Información Cultural (SNIC). (s.f.). *Preservación*.  
<https://snic.cultura.gob.mx/glosario.php>
- The Film Foundation. (n.d.). *About us*. <https://www.film-foundation.org>
- UNESCO. (1966). *Declaración de los principios de la cooperación cultural internacional*.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114048\\_spa.page=87](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114048_spa.page=87)
- UNESCO. (1980). *Recomendación relativa a la salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento*.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000041216>
- UNESCO. (1987). *Decenio Mundial del Desarrollo Cultural (1987–1996)*. París: UNESCO.
- UNESCO. (1992). *Memory of the World Programme*.  
<https://www.unesco.org/en/memory-world>

UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246264\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246264_spa)

UNESCO. (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. <https://en.unesco.org/creativity/convention>

UNESCO. (2015). *Transforming our world: The 2030 agenda for sustainable development*. <https://sdgs.un.org/2030agenda>

UNESCO. (2015). *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, incluido el digital*.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243996>

UNESCO. (2021). *Indicadores temáticos para cultura en la Agenda 2030: Una herramienta para visibilizar el valor de la cultura en los ODS*.  
<https://www.unesco.org/es/articles/indicadores-tematicos-para-cultura-en-la-agenda-2030-una-herramienta-para-visibilizar-el-valor-de-la>

UNESCO. (2022, 28 de septiembre). *MONDIACULT 2022: Los Estados adoptan una declaración histórica en favor de la cultura*.  
<https://www.unesco.org/es/articles/mondiacult-2022-los-estados-adoptan-una-declaracion-historica-en-favor-de-la-cultura>

UNESCO. (2023a). *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual – 27 de octubre*.  
<https://www.unesco.org/es/days/audiovisual-heritage>

UNESCO. (2023b). *2023 World Day for Audiovisual Heritage - Your Window to the World*. <https://www.unesco.org/en/days/audiovisual-heritage/2023>

## Hemerográficas

Alford, J., & Head, B. W. (2017). Wicked and less wicked problems: A typology and a contingency framework. *Policy and Society*, 36(3), 397–413.  
<https://doi.org/10.1080/14494035.2017.1361634>

Cardozo Brum, M. (2013). Políticas públicas: Los debates de su análisis y evaluación. *Andamios*, 10(21), 39–59.

Dupin, C. (2006). The Origins and Early Development of the National Film Library: 1929–1936. *Journal of Media Practice*, 7(3).

García Benítez, C. (2020). Los acervos fílmicos en México. Pasajes y agenciamientos. *Muuch' xímbal*, 5(10), 57–74.

- láñez Ortega, M. (2011). *El patrimonio cinematográfico en el Museo* [PDF]. Universidad de Granada.  
[https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/21824/ia%C3%B1ez\\_patrimonio\\_cinematografico\\_en\\_el\\_museo.pdf](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/21824/ia%C3%B1ez_patrimonio_cinematografico_en_el_museo.pdf)
- Rigolot, C. (2020). Transdisciplinarity as a discipline and a way of being: Complementarities and creative tensions. *Humanities and Social Sciences Communications*, 7, 100. <https://doi.org/10.1057/s41599-020-00598-5>
- Revista Mexicana de Política Exterior. (s.f.). Las diplomacias pública y cultural: Estrategias de inclusión y convergencia en el nuevo milenio.
- Filmoteca UNAM. (2020, octubre 27). *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual - Archivo Vivo Filmoteca UNAM* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3sDFL6RnFFE>
- Filmoteca UNAM. (2022, octubre 27). *La importancia de la preservación del patrimonio fílmico* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=mOh9tzHwVTI>
- Seminario sobre Patrimonio Audiovisual Mexicano. (2020, noviembre 6). *El concepto del Patrimonio Audiovisual | Sesión 1* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Qen7vkXpCGA>
- Seminario sobre Patrimonio Audiovisual Mexicano. (2020, noviembre 20). *Conservación y restauración de acervos fílmicos | Sesión 3* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Cas49WbyqDk>
- Secretaría de Cultura. (2021, agosto 6). *Revelando el rollo* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=VqeOlz9FJXI&t=1439s>

## Referencias Videográficas

- Arte & Cultura Grupo Salinas. (2018, noviembre 13). *La importancia de la preservación del patrimonio fílmico* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=mOh9tzHwVTI>
- Filmoteca UNAM. (2020, octubre 27). *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual - Archivo Vivo Filmoteca UNAM* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3sDFL6RnFFE>
- Filmoteca UNAM. (2022, octubre 27). *La importancia de la preservación del patrimonio fílmico* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=mOh9tzHwVTI>

Instituto Mora. (2002). *Revelando el rollo* [Video]. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS).

<https://www.institutomora.edu.mx/Investigacion/SitePages/LAIS-Video/iframe.html>

Seminario sobre Patrimonio Audiovisual Mexicano. (2020, noviembre 6). *El concepto del Patrimonio Audiovisual | Sesión 1* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qen7vkXpCGA>

Seminario sobre Patrimonio Audiovisual Mexicano. (2020, noviembre 20). *Conservación y restauración de acervos fílmicos | Sesión 3* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Cas49WbyqDk>

### **Testimonios orales**

Álvarez, A. (7 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Cineasta, director de acervos de la Filmoteca UNAM.

Casas, A. (12 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Académico, cineasta y presidente de la AMACC.

Ferrer, G. (13 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín a distancia vía Zoom . Académica, exdirectora de la Filmoteca UNAM, TV UNAM y Cineteca Nacional.

Gajá, L. (5 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada por Martha Báez Jarquín a distancia vía Zoom. Documentalista y académica.

Mendoza Aupetit, C. (5 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Canal 6 de Julio, Ciudad de México. Documentalista y académico.

Rodríguez, G. (6 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada por Martha Báez Jarquín a distancia vía Zoom. Académico y cineclubista.

Rodríguez, P. O. (17 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Académica y directora del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, UNAM.

Rojas, A. (7 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Comunicóloga, subdirectora de acervos de la Filmoteca UNAM.

Torres, E. (7 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Cineasta, director de acervos de la Cineteca Nacional.

Trujillo, I. (11 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín en Ciudad de México. Director de TV UNAM, ex FIAF, exdirector de la Filmoteca UNAM, cineasta.

Vela, S. (18 de febrero de 2025). Entrevista semiestructurada realizada por Martha Báez Jarquín vía telefónica. Director y diseñador de ópera, promotor artístico, músico y académico. Expresidente de CONACULTA, actual director de Arte & Cultura en Grupo Salinas.

El conjunto completo de entrevistas está disponible en el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/drive/folders/1fD3aClqWHI1y5\\_BftYy0FLWfOY5FtFE8?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1fD3aClqWHI1y5_BftYy0FLWfOY5FtFE8?usp=sharing)

