United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

Memory of the World

ARCHIVOS AUDIOVISUALES

FILOSOFÍA Y PRINCIPIOS

Ray Edmondson

EDICIÓN EN ESPAÑOL 2018

ARCHIVOS AUDIOVISUALES

FILOSOFÍA Y PRINCIPIOS

Ray Edmondson

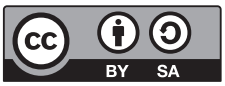
EDICIÓN EN ESPAÑOL 2018

Publicado en 2018 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de San Luis Potosí

© UNESCO 2018

ISBN: 978-607-535-052-3 Rev.1

Filosofía y principios de los archivos audiovisuales
Ray Edmondson
Primera edición en español 2018
Se distribuye bajo licencia
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es_MX
Términos y condiciones de licencia
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/legalcode



Atribución
Debe darle crédito a esta obra de manera adecuada, proporcionando un enlace a la licencia, e indicando si se han realizado cambios.
No Comercial
No puede hacer uso del material con fines comerciales.

Compartir Igual
Si mezcla, transforma o crea nuevo material a partir de esta obra, usted podrá distribuir su contribución siempre que utilice también una licencia igual (BY/NC/SA)

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
3.0 Unported (CC BY-NC-SA 3.0)

Las designaciones empleadas y la presentación del material a lo largo de esta publicación no implican la expresión de opinión alguna por parte de la UNESCO sobre el estado legal de ningún país, territorio, ciudad o área o de sus autoridades, ni sobre la delimitación de sus fronteras o límites
Las ideas y opiniones expresadas en esta publicación son las del autor; no son necesariamente los de la UNESCO y no comprometen a la Organización.

La edición de este libro fue posible gracias al apoyo del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (IIBI) de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP).

Coordinación de la traducción: Perla Olivia Rodríguez Reséndiz
Traducción: Héctor González Villatoro
Corrección de estilo especializada: Francisco Xavier González y Ortíz
Formacion editorial: Alejandro Espericueta Bravo
Fotos de portada: © Museo George Eastman y © Fabricia Malán

Contenido

Resumen ejecutivo v

Prefacio vii

Prefacio a la tercera edición viii

Notas editoriales ix

Grupo internacional de referencia ix

Sobre el autor x

Capítulo 1. Introducción: Principios fundamentales 1

1.1 ¿Qué es la filosofía? 1
1.2 Filosofía y principios en archivística audiovisual 2
1.3 El estado actual de la profesión de la archivística audiovisual 3
1.4 Los temas actuales más importantes 4
1.5 Contexto histórico 6

Capítulo 2. Fundamentos e historia 7

2.1 Supuestos básicos 9
2.2 Las profesiones de la memoria 9
2.3 Valores 10
2.4 La archivística audiovisual como una profesión 12
2.5 El entrenamiento de archivistas audiovisuales 15
2.6 Las asociaciones profesionales 17
2.7 Productores y diseminadores 18
2.8 Reduciendo la brecha 19
2.9 Reflexión 20

Capítulo 3. Definiciones, términos y conceptos 21

3.1 La importancia de la precisión 21
3.2 Terminología y nomenclatura 21
3.3 Conceptos clave 29

Capítulo 4. El archivo audiovisual: tipología y paradigma 36

4.1 Surgimiento histórico 36
4.2 Alcance de las actividades 38
4.3 Tipología 39
4.4 Visión del mundo y paradigma 45
4.5 Perspectivas clave de los archivos audiovisuales 48
4.6 Simpatizantes, comunidades y grupo de apoyo 54
4.7 Gobierno y autonomía 56

Capítulo 5. Preservación y acceso: explorando su naturaleza y concepto 59

5.1 Fundamentos: objetivo y subjetivo 59
5.2 Deterioro, obsolescencia y migración 61

5.3 Contenido, soporte, contexto y estructura 63
5.4 Analógico y digital 67
5.5 Concepto de la obra 69

Capítulo 6. Principios de gestión 72

6.1 Introducción 72
6.2 Políticas 72
6.3 Desarrollo de la colección: selección, adquisición, descarte y desecho 73
6.4 Preservación, acceso y administración de la colección 75
6.5 Documentación 78
6.6 Catalogación 79
6.7 Aspectos legales 80
6.8 Ningún archivo está totalmente aislado 81
6.9 La "brecha digital" - un término general 82
6.10 Impacto ambiental 82

Capítulo 7. Ética y defensa 84

7.1 Códigos de ética 84
7.2 La ética en la práctica 84
7.3 Asuntos institucionales 85
7.4 Asuntos personales 88
7.5 Pomoción 91
7.6 Poder 92

Capítulo 8. Conclusión. 95

Apéndice 95

Apéndice 1: Glosario e índice 95
Apéndice 2: Tabla comparativa: archivos audiovisuales, archivos generales, bibliotecas y museos 97
Apéndice 3: Aviso de reconstrucción 98
Apéndice 4: Lista de lecturas selectas 99
Apéndice 5: Cambio de formatos y obsolescencia: formatos selectos 102

Resumen Ejecutivo

¿Por qué hacemos lo que hacemos y porqué hacemos las cosas del *modo* en que las hacemos?

En la profesión de la archivística audiovisual existe la necesidad de formularse estas preguntas en el contexto de cambios de la práctica y de la tecnología. Las filosofías guían, dan forma, cuestionan y desafían el desarrollo de la profesión y de su práctica a través de una revisión constante, pero también mantienen en tensión los factores fugaces y temporales que tan fácilmente nos ocupan.

Entre las cuestiones más importantes se encuentra la digitalización y la obsolescencia de los formatos. La pregunta típica "¿ya digitalizaste tu colección?" no expresa las complejidades causadas por el paradigma cambiante y no sólo requiere la expansión de las habilidades, tecnología y presupuestos, sino que exacerba la división entre aquellos archivos que sí pueden, y los que no pueden adaptarse al cambio. El reto no es solamente migrar los trabajos analógicos en peligro, sino mantener el paso con el torrente de las nuevas producciones de origen digital, y al mismo tiempo preservar la tecnología y las habilidades de una era analógica que sorprendentemente está resurgiendo.

La archivística audiovisual es tratada como una profesión en sí misma y no como un subconjunto especializado de una profesión existente. Al desarrollar este tema, este libro documenta *lo que ocurre en la realidad* en lugar de inventar o imponer teorías o ideas y establece analogías con otras profesiones dedicadas a la conservación del patrimonio. Esta publicación busca ser *descriptiva* más que *prescriptiva*. Históricamente la etiqueta de "archivo" fue adoptada no como una deferencia hacia el campo de la archivonomía sino por razones pragmáticas: el término sugería confiabilidad y solidez.

La clara definición de términos y conceptos es fundamental para todo lo demás. Términos como *película, cinta, registro, digital* y *analógico*, tienen tanto significados precisos como amplias sutilezas. Los archivos audiovisuales tienen una variedad de descriptores para su organización, y sus nombres institucionales son también sellos que describen y posicionan a una organización y, también evocan cualidades y valores intangibles. Los conceptos más amplios como *herencia audiovisual, documento audiovisual, archivo audiovisual* y *archivista audiovisual*, son ideas que definen y que ameritan una discusión más amplia. Característicamente, los documentos audiovisuales no se perciben directamente sino que deben ser mediados por un dispositivo tecnológico, y su contenido tiene una duración lineal: es percibido a lo largo del tiempo.

Preservación es un término con frecuencia mal usado. En la profesión es un concepto preciso y fundamental: *la totalidad de cosas necesarias para asegurar la accesibilidad permanente —para siempre— de un documento audiovisual con la máxima integridad.* Éste no es un proceso sencillo. En el contexto digital, más que nunca, es una tarea de administración que no tiene fin. Nada ha *sido* nunca preservado; solamente está *siendo* preservado. Aún así la preservación no es nunca un fin en sí misma: sin tomar en cuenta el objetivo de *acceso* ésta no tiene sentido.

La archivística audiovisual no tuvo un inicio formal, emergió de ambientes organizacionales difusos. Sólo en la década de 1930 comenzó a tomar una forma reconocible y se comenzaron a desarrollar agrupaciones internacionales. El panorama actual abarca una variedad de entidades con y sin fines de lucro y tienen varios grados de independencia organizacional que incluyen organismos gubernamentales descentralizados, divisiones de la industria de la radio y la televisión, estudios de producción, universidades y archivos comunitarios o en línea. Algunas de estas entidades incluyen temas y cobertura altamente especializadas; otras se enfocan en un medio en particular; otras más son de amplio alcance y abarcan el espectro completo de televisión, cine, radio, grabaciones de audio, en línea o en medios digitales.

Todas las instituciones y profesiones dedicadas a la conservación del patrimonio tienen un paradigma; una visión del mundo que aplican a los materiales de interés para ellos. Éste les permite seleccionar, describir, organizar y proveer acceso al material de modos significativos: por ejemplo como información, registro, o como historia o arte. Estas perspectivas del mundo no estan esencialmente determinadas por el formato físico o digital del material: las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio en general recopilan materiales en formatos basados en papel, y en medios digitales y audiovisuales. Característicamente, los *archivos audiovisuales* reciben trabajos tales como películas, programas de televisión, canciones o sinfonías como una entidad holística *en sí misma;* pero no sólo como información, arte o registro sino como *todas* esas cosas simultáneamente.

Desde su invención y comercialización en 1880, los medios audiovisuales han estado en un estado continuo de evolución, del que los formatos digitales actuales y la tecnología son solamente la última iteración. Para preservar sus colecciones y hacerlas accesibles, los archivos audiovisuales tienen que mantener soportes y tecnologías obsoletas a la vez que mantenerse actualizados con la nueva tecnología y también retener las habilidades básicas para ambas. El contenido es migrado a formatos más nuevos para sostener su accesibilidad, mientras que los soportes viejos pueden seguir requiriendo mantenimiento por su valor informativo y como artefacto. El lazo entre el contenido y el soporte (original) puede ser muy significativo.

Los formatos digitales no simplemente reemplazan a los formatos analógicos. La ecuación es mucho más compleja, y ambos tienen un futuro. Todas las predicciones tecnológicas deben ser tratadas con escepticismo: la única guía segura es la experiencia acumulada. Es poco probable que haya un formato final, definitivo.

La administración de colecciones se basa en el concepto de la "obra", la entidad intelectual independiente, que es la base de los sistemas de control de colecciones y de catalogación. Éste es también un concepto fundacional en la ley de patentes y derechos de autor, que regula la forma en que los archivos audiovisuales pueden proveer el acceso a sus colecciones. Este enfoque atiende las necesidades tanto de los usuarios como de los administradores. El manejo de la colección abarca un rango de disciplinas prácticas que incluyen un almacenamiento minucioso, la asignación de prioridades para la migración de contenido, y documentación y catalogación.

Los archivos audiovisuales necesitan de políticas sensatas y transparentes que regulen el desarrollo, la preservación, el acceso y la administración de las colecciones. Este es el marco legal sobre el que trabajan los archivos. Y tales políticas deben también ser incorporadas a la misión del archivo y a los puntos externos de referencia tales como los establecidos por la UNESCO o las asociaciones internacionales de archivos audiovisuales.

Como sucede con otras profesiones dedicadas a la conservación del patrimonio, la adherencia a códigos de ética profesional es la señal de un profesional hábil que sigue una vocación. Una conciencia bien desarrollada será necesaria para lidiar con los potenciales conflictos de interés y otros dilemas que pudieran surgir.

Dada la importancia crucial para la historia de la humanidad, uno podría esperar que la tarea de preservar la memoria audiovisual del mundo tuviera un amplio perfil y los recursos correspondientes. Pero no es así. El número de personas dedicadas a estas tareas a nivel mundial apenas llega a los cinco dígitos. Esta pequeña comunidad, comprometida y tenaz, sin embargo desconocida y poco reconocida, lleva una inmensa responsabilidad. Como una profesión, aunque no reflexionen mucho sobre ello, los archivistas audiovisuales del mundo poseen también un gran poder. El cómo lo usen determinará en gran medida lo que la posteridad conozca sobre esta era.

Prefacio

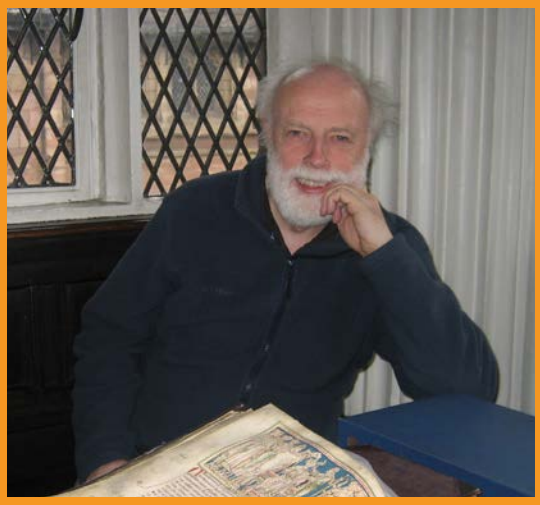
La herencia audiovisual constituye una gran parte de nuestro legado cultural. Los principales registros de las culturas de todo el mundo, de los siglos XX y XXI están capturados en una multitud de formas, desde películas y programas de radio y televisión hasta grabaciones de audio y video. Sonidos e imágenes pueden trascender las fronteras locales y las barreras del idioma, haciendo esta herencia un complemento esencial a los archivos tradicionales y documentos. El nivel de inmersión e inmediatez que ofrecen los materiales audiovisuales también los hace indispensables para la enseñanza de la historia. Es por esas razones que la salvaguarda y preservación de la herencia audiovisual es de vital importancia.

Publicada en el marco del programa Memoria del Mundo de la UNESCO, esta tercera edición de *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, brinda una base teórica y razón fundamental de la archivística audiovisual y ha sido actualizada para reflejar las realidades contemporáneas enfrentadas por los profesionales en el campo.

La archivística audiovisual es un campo ampliamente reconocido entre instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio, la industria y la academia, y tiene un rango amplio de políticas que rigen el desarrollo de colecciones, su preservación y acceso. Sin embargo, el volumen creciente de documentos audiovisuales y la rápida obsolescencia de las tecnologías usadas para crearlos, impone retos inmensos para los archivos audiovisuales y los archivistas. La tercera edición de *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales,* se refiere a estos retos y examina preguntas que surgen en la migración de imagen y sonido de lo analógico a lo digital y conceptos más amplios de preservación y acceso.

En línea con la recomendación de la UNESCO relativa a la *preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital*, y el acceso al mismo, el programa Memoria del Mundo tiene como objetivo proteger la documentación de la memoria colectiva de todos los pueblos del mundo y hacerla accesible para todos. Es mi deseo que esta publicación sirva tanto como un repositorio de la sabiduría de aquellos en la profesión de la archivística audiovisual y un recurso para ellos en su trabajo para preservar este rico legado cultural para el beneficio de la presente y futuras generaciones.

Gwang-Jo Kim
Director
UNESCO, Bangkok



◊ El autor © *UNESCO*

Prefacio a la tercera edición

"Filosofía", de acuerdo con el Concise Oxford Dictionary es "el amor por la sabiduría o conocimiento, especialmente por el que trata sobre la realidad última o sobre las causas más generales y los principios de las cosas". Al igual que otros aspectos de la recolección y preservación de la memoria de la humanidad, la archivística audiovisual tiene como su base, ciertas "causas generales y principios". Para colocarlas de manera abierta al escrutinio y reconocimiento general, necesitan ser convenientemente codificadas.

Atender esa necesidad fue la motivación para la primera edición de esta publicación en 1989, la cual surgió de las discusiones de la Red de la Filosofía de la Archivística Audiovisual (AVAPIN). La retroalimentación de dicha publicación motivó una segunda edición ampliada, en 2004. Esta tercera edición es el sucesor, extensamente revisada y aumentada, en sintonía con las realidades contemporáneas de la archivística audiovisual y perfeccionada por las reflexiones y experiencias de un grupo de referencia internacional de expertos, varios de los cuales ya han trabajado en la traducción en versiones separadas, de la segunda edición del inglés hacia el Francés, Español, Farsi, Alemán, Japonés, Macedonio y Portugués.

En las dos décadas pasadas el campo de la archivística audiovisual ha crecido para convertirse en una profesión que está más segura de su identidad. Se ha vuelto ampliamente reconocida entre las instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio, las industrias audiovisual y de la información, y en la academia, donde es ahora el centro de varios programas de licenciatura y maestría en el mundo.

Quiero agradecer a los miembros del grupo internacional de referencia por su duro trabajo en la redefinición y debate sobre el contenido de este libro. Ellos han atraído a una amplia gama de profesionales y perfiles institucionales a esta tarea, así como sus conexiones a las diversas asociaciones de la CCAAA. También quiero agradecer a los colegas actuales y anteriores en la UNESCO, incluyendo a Joie Springer, Iskra Panevska y Misako Ito; sin el apoyo de la UNESCO, esta publicación nunca hubiese aparecido. Finalmente expreso mi reconocimiento a innumerables colegas en todo el mundo —algunos de ellos mencionados en ediciones previas— cuyo consejo y retroalimentación a lo largo de los años han enriquecido este libro en sus diversas iteraciones.

Como lo he comentado en las ediciones previas, hay un sentido, en el cual un trabajo como este nunca está terminado, especialmente en una profesión tan dinámica. Los comentarios y la retroalimentación son siempre bienvenidos. Cualquier opinión, errores u omisiones en el texto son por supuesto míos.

Dirección de contacto:
Ray Edmondson
Archive Associates Pty Ltd
100 Learmonth Drive
Canberra ACT 2902 Australia
Fax 61 2 6231 6699
Cell 61 413 48 68 49
E-mail: ray@archival.com.auCell 61 413 48 68 49
E-mail: ray@archival.com.au

Notas editoriales

AV o audiovisual: A lo largo de este documento la palabra *audiovisual* es usada en lugar de la abreviación *AV*. En el campo de la archivística audiovusual, ambos términos son usados indistintamente, pero se consideró deseable ser consistente en esta publicación y definir el uso de una o la otra.

Medio, documentos o material: De manera similar al término *documento audiovisual* ha sido generalmente preferido a los términos *medio audiovisual* o *material audiovisual*, aunque la elección ha dependido del contexto

Biblioteca, archivos y museos son, donde es apropiado en el texto, colectivamente denominados instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio.

En las siguientes páginas se hacen extensivas referencias a diversas organizaciones profesionales, asociaciones internacionales y archivos individuales. La mayor parte de ellos mantienen sitios web y muchos producen publicaciones, incluyendo revistas y boletines. Es fácil suscribirse a sus listas de distribución.

El Consejo Coordinador de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA www.ccaaa.org) es el foro de aquellas asociaciones internacionales que tienen vínculos formales con la UNESCO como organizaciones no gubernamentales y provee vínculos a los sitios web respectivos.

Grupo Internacional de Referencia

Los siguientes expertos son los miembros del Grupo Internacional de Referencia quienes participaron en la preparación de este libro, como lectores y consejeros, en sus propias capacidades.

Albrecht Haefner (Alemania) - Consultor internacional y profesor en archivística AV. Ha sido administrador de los archivos de sonidos de radio en Suedwestrundfunk, Alemania quienes fueron pioneros a nivel global en la introduccioón de almacenamiento digital masivo en un archivo de radio. También fue Secretario General de la IASA desde 1996 y hasta 2002 y recibió el Premio Reconocimiento IASA para el Entrenamiento y Desarrollo en 2004 y 2005.

Kae Ishihara (Japón) - Archivista y conferencista, graduado de la L Jeffrey Selznick School de Preservación de cine (George Eastman House, Nueva York); fundador de la Sociedad de Preservación de Cine (Tokyo), y fuerza impulsora detras del Home Movie Day así como proyectos de restauración de películas y archivos comunitarios en Japón. Miembro de AMIA, IASA y SEAPAVAA

Irene Lim (Singapur) - Archivista en Jefe del Archivo Nacional de Singapur; Secretaria General de SEAPAVAA; M. Sc (Estudios de la Información), Universidad Teconlógica de Nanyang; B.A. (Historia y Estudios Japoneses) Universidad Nacional de Singapur.

Violet Matangira (Namibia) - Archivista en la Universidad de Namibia, anteriormente archivista audiovisual en el Archivo Nacional de Zimbabwe. Ha publicado sobre administración de archivos y documentos, particularmente en Archivos AV en el sur de Africa. Su investigación doctoral actual es en el estado de los registros y archivos en Africa, y soluciones específicas para el escenario africano.

Mick Newnham (Australia) - Director de Conservación e Investigación del Archiv Nacional de Cine y Sonido de Australia; Presidente de la SEAPAVAA; Colaborador en los grupos de trabajo técnicos y de estándares y comités de la AMIA, FIAF, ISO; Consultor para ASEAN, UNESCO e ICCROM.

Benedict Salazar Olgado (Filipinas) - Archivista e historiador de cine premiado en múltiples ocasiones. Profesor Auxiliar en la Escuela de Estudios Bibliotecológicos y de la Información de la Universidad

de Filipinas de Diliman, en donde enseña teorías archivísticas, archivistica audiovisual y preservación digital. Encabezó el Archivo Nacional de Cine en Filipinas tras su inauguración.. Es miembro del Comité de Divulgación Internacional de la AMIA.

Dra Perla Olivia Rodriguez Reséndiz (Mexico) - Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora, productora de radio y televisión e instructora. Contribuyó a la creación y puesta en marcha de la Fonoteca Nacional de México.

Dr. Carlos Roberto de Souza (Brasil) -Vicepresidente de la Asociación Brasileñá de Preservaciòn Audiovisual, después de la Cinemateca Brasileña y de la Comisión de Catalogación de la FIAF. Doctorado obtenido con el trabajo y la historia de la Cinemateca Brasileña y post doctorado en investigación sobre los efectos que trajo el cine sonoro en Brasil.

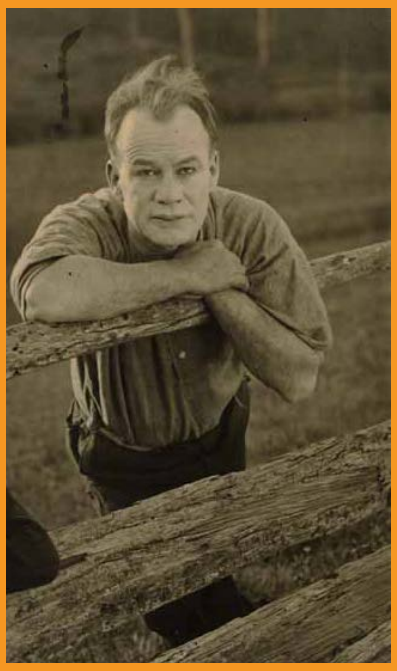
Sobre el autor

El Dr. Ray Edmondson OAM es consultor en archivística audiovisual y ha estado activo en este campo desde 1968. Ha sido subdirector y es Curador emérito del archivo de Cine y sonido de Australia. En reconocimiento a su carrera fue condecorado con la Medalla de la Orden de Australia en 1987 y a nivel internacional ha recibido premios similares de varias asociaciones internacionales. Escribe, enseña y da conferencias en temas de archivística audiovisual desde 1996 ha desempeñado diversas tareas en el Programa *Memoria del Mundo* de la UNESCO, incluyendo la autoría de sus *Guías Generales* y sus *complementos* y fue miembro del Comité Regional Asia Pacífico de 2006 a 2015.

Copias de sus artículos así como otros de sus escritos profesionales pueden encontrarse en www.academia.edu o www.researchgate.net

Capítulo 1. Introducción: Principios Fundamentales

1.1 ¿Qué es la Filosofía?



◊ De la película australiana perdida *Joe* (1923)
© National Film and Sound Archive of Australia

1.1.1 Toda actividad humana está basada en valores, en supuestos o en el conocimiento de ciertas verdades, aun si éstas son sólo percibidas instintivamente y no expresadas ("Si no respiro, me ahogaré"). Del mismo modo, todas las sociedades funcionan porque hay valores comunes o reglas comúnmente aplicadas, a menudo expresadas de manera escrita, tales como leyes o constituciones. Estas sociedades a su vez están basadas en valores que pueden o no estar expresados en ellas pero que subyacen a dichas leyes y a su aplicación.

1.1.2 La filosofía toma el tema de los valores y supuestos y los lleva un paso más allá, haciendo preguntas como "¿por qué?", "¿cuáles son los principios fundamentales y la naturaleza de ...?", "¿cuál es el todo del que yo sólo puedo ver una parte?", y expresando las respuestas en un sistema lógico o en una visión del mundo. Las religiones, los sistemas políticos y la jurisprudencia son expresiones de filosofías. Y también lo son los campos de actividad que solemos llamar "profesiones"; la práctica de la medicina por ejemplo, tiene una base filosófica que reconoce la vida como primordial y el bienestar del individuo como un estado normal y deseable.

1.1.3 Las filosofías son poderosas porque las teorías, las visiones del mundo y los marcos de referencia que crean son la base para instaurar acciones, decisiones, estructuras y relaciones. Tanto los archivistas audiovisuales, como los bibliotecarios, museólogos y otros profesionales dedicados a la conservación de la memoria o el patrimonio, ejercen un tipo particular de poder sobre la supervivencia, la accesibilidad y la interpretación de la memoria cultural del mundo (analizada con detalle en el Capítulo 7). Reconocer las teorías, los principios, los supuestos y las realidades que influyen sobre el trabajo de todos ellos, se convierte entonces en una cuestión de importancia, no solamente para los profesionales sino para la sociedad en general.

1.1.4 La formulación de teorías es una herramienta para poder explorar y entender este terreno profesional, y tales objetivos son el propósito de este texto. El supuesto inicial es que el archivista audiovisual necesita entender y reflexionar sobre sus bases filosóficas para poder ejercer su poder de manera responsable, y estar abierto a discutir y debatir en la defensa de sus principios y prácticas, a la vez que evitar la tentación de refugiarse en dogmas inflexibles. De lo contrario, se corre el riesgo de que las decisiones que se adopten en los archivos sean arbitrarias e inconsistentes, o se basen en intuiciones no cuestionadas o en políticas caprichosas. Es poco probable que tales archivos sean confiables, predecibles o dignos de confianza.[1]

1.1.5 Así, nuestra búsqueda puede expresarse en dos preguntas: ¿por qué hacemos lo que hacemos? y ¿por qué hacemos las cosas del modo en que las hacemos? Debemos hacernos estas preguntas constantemente en un contexto de cambio de prácticas, tecnologías y políticas. Las filosofías

1 El término *archivística audiovisual,* que define un campo de actividad se discute en el Capítulo 3, junto con otros términos utilizados en este texto.

◊ En inadecuadas condiciones de almacenamiento, el deterioro nunca está lejos © *Maria Teresa Ortiz Arellano*

guían, dan forma, cuestionan y desafían el desarrollo de nuestra profesión y de la práctica a través de una constante revisión, pero también mantienen en tensión los factores temporales y fugaces que muy fácilmente nos preocupan.[2]

1.2 Filosofía y principios en la archivística audiovisual

1.2.1 Por diversas razones fue hasta la década de los noventa que el desarrollo de una base teórica, codificada para la profesión se volvió una preocupación. Primero, la obvia y creciente importancia de los medios audiovisuales como una parte de la memoria del mundo llevó a una rápida expansión de la actividad archivística, que fue más notable en los medios comerciales o semi-comerciales más allá del ámbito de los archivos institucionales tradicionales. Se estaban gastando grandes sumas, pero debido a la ausencia de puntos de referencia profesional que estuvieran definidos y aceptados, no siempre se obtenían los mejores resultados. La experiencia práctica en archivos audiovisuales, acumulada durante décadas, había aportado el fundamento desde el cual mandar una señal más clara, mediante la codificación de esta experiencia, para aprovechar al máximo las posibles ganancias y la consecuencia de dejar pasar las oportunidades.

1.2.2 En segundo lugar, los individuos dedicados a los archivos audiovisuales habían carecido por mucho tiempo de una identidad profesional clara y de reconocimiento entre las profesiones dedicadas a la preservación del patrimonio, por parte de los gobiernos, las industrias audiovisuales y la comunidad en general. También carecían ellos de un punto de referencia crítico, vital para hacer ese reconocimiento: una síntesis teórica de los valores que los definen, una ética, y los principios y percepciones implícitos en el campo. Esto hizo a tales personas intelectual y estratégicamente vulnerables, y también perjudicó la imagen pública y el estatus del campo; y dio como resultado un aparente vacío en su esencia. A pesar de que las diversas asociaciones de archivos audiovisuales[3] así como de los archivos individuales, habían desarrollado políticas, reglas y procedimientos, no habían tenido tiempo para dar un paso atrás y meditar sobre la

2 "Nuestras conversaciones sobre archivos son demasiado prácticas. En su mayoría, los archivos de imágenes en movimiento existen en una especie de vacío teleológico. Es bueno que nosotros existamos pero aún no he visto cuestionamientos reflexivos sobre el por qué... Considerar activamente las razones de nuestra existencia es también preguntar: ¿podemos como archivistas dirigirnos hacia una agenda que deseamos hacer realidad?" Rick Prelinger hablando en el congreso de la FIAF, Sydney, en Abril del 2015.

3 En este documento los términos "asociaciones" o "federaciones" normalmente se refieren a las asociaciones CCAAA que operan exclusivamente dentro del espectro audiovisual. La IASA (Asociación Internacional de archivos sonoros y audiovisuales), la FIAT/IFTA (Federación internacional de archivos de televisión, la FIAF (Federación internacional de archivos de cine), la AMIA (Asociación de Colecciones de grabaciones sonoras) y la FOCAL (Federación Internacional de Bibliotecas Audiovisuales Comerciales). Donde el contexto lo señale, también incluye a los comités relevantes de la IFLA (Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones de Bibliotecarios) y la ICA (Consejo Internacional de Archivos).

teoría sobre la que éstas se basaban. El surgimiento de organizaciones[4] enfocadas a atender estas necesidades profesionales fue una señal de cambio.

1.2.3 En tercer lugar, la falta de programas estandarizados de entrenamiento, así como de cursos para los profesionales, surgieron como un asunto importante y ello motivó a la UNESCO a establecer procesos que resultaron en publicaciones[5] acerca del papel y la situación legal de los archivos audiovisuales, así como el desarrollo de programas de entrenamiento para su personal. Tales cursos,[6] requerirían textos teóricos y puntos de referencia así como medios para enseñar habilidades prácticas. Varios programas de ese tipo están ahora bien establecidos.

1.2.4 En cuarto lugar, el rápido cambio tecnológico puso en duda los viejos supuestos a la vez que la llamada "supercarretera de la información" también avanzaba. El archivo de "medios múltiples"[7] era cada vez más un complemento y a veces un resultado de la evolución de los archivos de películas antiguas, programas de televisión y archivos de grabaciones sonoras, y el campo comenzaba a mostrar una diversidad cada vez más amplia de formas organizacionales y de distintos énfasis.

1.2.5 Estas preocupaciones se consolidaron, entre otras, en el establecimiento del AVAPIN a principios de 1993, así como en un incremento en la visibilidad de las discusiones teóricas y filosóficas en la literatura profesional. Aunque los primeros archivos audiovisuales surgieron hace más de un siglo, y puede decirse que el campo comenzó a ser consciente de sí mismo a partir de la década de 1930, el crecimiento sostenido es básicamente un fenómeno de la segunda mitad del siglo XX. Es por lo tanto un campo joven que se desarrolla rápidamente con recursos y habilidades distribuidos de manera muy desigual alrededor del mundo.

1.2.6 La visión de la generación pionera que estableció los conceptos separados del archivo de películas, el archivo de televisión y el archivo de grabaciones sonoras, ha sido enriquecida, modificada y puesta en marcha por el tiempo, la experiencia, y la prueba y el error.

1.3 El estado actual de la profesión de la archivística audiovisual

1.3.1 Ante una necesidad rápidamente creciente, las asociaciones y la CCAAA trabajan para desarrollar políticas, posturas y una variedad de talleres cortos y seminarios sobre archivos individuales o grupos de archivos en todo el mundo. Una dificultad muy importante es el costo, y la disponibilidad de capacitadores experimentados y que puedan ausentarse de las instituciones que los emplean, por periodos de tiempo suficientes.

1.3.2 Si bien ahora es más visible la archivística audiovisual, como disciplina académica es aún emergente. Las opciones se están diversificando y los programas de posgrado dedicados exclusivamente a esta disciplina aún son pocos, pero están aumentando. Estos programas

4 Tales como la AMIA, ISA, SEAPAVAA y la Sociedad de Archivistas Filipinos para Cine de Filipinas (SOFIA).

5 Las publicaciones son el *Desarrollo del Currículum para el entrenamiento del personal en archivos de imágenes en movimiento y grabaciones sonoras* (1990) y *los asuntos legales que enfrentan los archivos audiovisuales* (1991).

6 Cursos y talleres internacionales, intensivos, al estilo de los "curso de verano" fueron iniciados por la FIAF en 1973 y aún siguen operando. Y los talleres cortos y seminarios organizados por las asociaciones o archivos individuales han continuado en todo el mundo; como el *International Seminar on Sound and Audiovisual Archives in México* en 2001. Al momento de escribir esta obra el autor sabe sobre programas permanentes de postgrado en archivos audiovisuales que son ofrecidos por la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman Museum, New York University's MIAP course, Tainan National University of the Arts Graduate Program in Documentary and Film Archiving, University of Amsterdam´s Masters' in Preservation and Presentation of the Moving Image, and Charles Sturt University' Graduate Certificate in Audiovisual Archiving, la última ofrecida por aprendizaje a distancia en la Internet.

7 El término *medios múltiples* es usado para evitar la confusión con *multimedia* que normalmente refiere una mezcla de sonidos, imágenes en movimiento, texto y gráficas que se originan a partir de una fuente digital.

involucran típicamente uno o dos años de estudio de tiempo completo o su equivalente, seguido de estancias de práctica, y son complementados con módulos de capacitación en línea, como los que implementó la AMIA en 2015. La archivística audiovisual aparece cada vez más como una materia obligatoria u optativa en cursos más amplios de ciencia archivística o de bibliotecología.

1.3.3 El difícil pero inevitable tema de acreditación formal para la archivística audiovisual, aún encara a las asociaciones. Aunque no parece probable que se resuelva rápidamente, es un paso necesario en este campo tal como ha resultado serlo para otras profesiones.

1.3.4 La literatura en archivística audiovisual, que incluye manuales, estudios de caso sustanciales, revistas, tesis, historias corporativas y una variedad de recursos técnicos, es considerable y crece rápidamente. Muchos materiales pueden ser consultados, o al menos se puede saber de su existencia, mediante búsquedas en línea y en los sitios web de las asociaciones CCAAA, entre otras. Sin embargo, la escasez de materiales en idiomas diferentes al inglés, permanece como una seria limitante, por ejemplo en América Latina donde se hablan el español y el portugués, los archivistas tienen que presionar para obtener traducciones especializadas en el tema.

1.4 Los temas actuales más importantes

1.4.1 En la mayoría, aunque tal vez no en todos los países, ya no es necesario convencer a nadie sobre el hecho de que vale la pena preservar las imágenes en movimiento y las grabaciones sonoras, ni de que se requiere un manejo especial para que éstas sobrevivan: como mínimo, se expresa acuerdo con el argumento, aun cuando después, los recursos no lleguen. Sin dimensionar la realidad de este último caso, cabe mencionar algunas consideraciones desde ahora. En su mayoría, éstas son tratadas más adelante, en contexto, pero se resumen aquí, sin ningún orden en particular por así resultar conveniente.

1.4.2 Digitalización: "¿ya digitalizaste tu colección?" es una pregunta muy simplista regularmente hecha a los archivistas por, al parecer, políticos, administradores y otros encargados de obtener presupuestos para archivos. Las preguntas y supuestos que subyacen a esto están frecuentemente mal informadas, pero la adopción de la tecnología digital ha modificado profundamente el paradigma de la archivística audiovisual, no sólo por requerir la expansión de habilidades y tecnología, sino también por exacerbar la brecha entre aquellos archivos que sí pueden y los que no pueden adaptarse a los cambios. La pregunta también deja fuera un punto muy importante: la digitalización de materiales analógicos es una cosa, pero la administración de materiales de trabajos audiovisuales de origen digital, desde su producción hasta su preservación, es otro tema muy diferente. Cuando se digitalizan materiales analógicos, siempre hay la opción de regresar al formato original y repetir el proceso, pero para materiales de origen digital no existe tal opción; si no se aprovecha la oportunidad puede perderse el trabajo definitivamente.

1.4.3 Obsolescencia y "formatos heredados". El corolario de la digitalización es el dilema de la cada vez más rápida obsolescencia de los formatos, además de la necesidad de los archivos de lidiar con la incertidumbre de la preservación digital por un lado y las demandas de preservación y acceso permanentes a los "formatos heredados" por el otro, en tanto que disminuyen las opciones tecnológicas.

1.4.4 Valor de los artefactos. Películas, discos de shellac y vinil y otros soportes, que una vez se pensaban como insumos reemplazables y desechables, son percibidos ahora como artefactos que requieren ser entendidos y manejados de manera muy diferente. Este cambio en la manera de pensar le ha dado un nuevo estatus, por ejemplo, a las películas de nitrato que sobreviven y a toda la cuestión de estándares de proyección, capacidades y habilidades. Al moverse rápidamente

los cines a sistemas digitales, el hecho de poder ser testigo de la proyección de una cinta se está convirtiendo en una experiencia de un especialista en archivos.

◊ Almacenamiento desorganizado
© *Fabricia Malan*

1.4.5 Países en vías de desarrollo. La archivística audiovisual ha seguido tradicionalmente una agenda mayormente euro-americana que ha puesto poca atención a las realidades en los países en vías de desarrollo. Las instalaciones, estándares y habilidades en estos países podrían no existir y deberían buscarse otras soluciones más simples, baratas y sostenibles. El salvar esta brecha, y el compartir recursos, habilidades y entendimiento en ambas direcciones, representan grandes retos para la profesión. Los estándares, reglas y recomendaciones desarrollados en Europa o Norteamérica son relevantes para otros países, y deberían, ahí donde es posible, ser adoptados, pero como ocurre con la literatura profesional, el idioma es un problema. A menos que se traduzcan esos materiales no podrán ser utilizados.

1.4.6 Regionalización y proliferación: Las antiguas asociaciones internacionales están siendo complementadas por asociaciones regionales y grupos, motivando que los papeles y agendas sean replanteados, y algunos eventos relacionados con la archivística –tales como los festivales de cine mudo– han ido en aumento e incrementan la complejidad del campo así como su visibilidad y sus posibilidades.

1.4.7 Mercadotecnia y acceso. El hecho de proveer acceso, en sus diversas formas analógicas y digitales, es la evidencia visible –y a menudo la justificación política– de la archivística audiovisual que utiliza fondos públicos. También es la razón de ser de la archivística, y por tanto el estatus de la profesión depende en gran medida de lo bien o mal que se provea dicho acceso. La presión sobre los archivos para generar ingresos, ser conscientes de su propia imagen e introducir estrategias de "usuarios de paga", son señales de una época en la que se espera que la preservación de la herencia genere sus propios recursos. Los dictados y modas del mercado añaden retos éticos y administrativos. Tomar en cuenta el "valor de uso" de la colección es un componente indispensable para desarrollar una visión sustentable.

1.4.8 Estatutos. A diferencia de otras instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio, muchos archivos audiovisuales del mundo carecen de una base estatutaria, una acta constitutiva o una autoridad equivalente que defina su papel, su seguridad y su mandato. Son por lo tanto vulnerables a los retos y los cambios y su permanencia puede resultar ilusoria. Esto subraya la necesidad de obtener decretos adecuados, leyes y políticas de largo plazo para mantener estas instituciones. Los instrumentos normativos de la UNESCO pueden ser utilizados como puntos de referencia internacionales efectivos en este proceso.

1.4.9 Retos éticos. En todo –desde las políticas de acceso hasta la capacidad de cambiar la historia mediante la manipulación digital– el archivista audiovisual enfrenta un espectro cada vez mayor de dilemas éticos y de presiones.

1.4.10 La internet ha cambiado los servicios de acceso y la investigación, y junto con las grandes posibilidades que ofrece ha traído sus propios dilemas éticos, de presentación y prácticos.

Los investigadores que alguna vez registraban ficheros o catálogos impresos, ahora esperan encontrar todo en la red, ¡y si no se encuentra ahí, es fácil suponer que no existe! La internet hace posibles nuevas formas de crear, intercambiar, almacenar y acumular contenidos digitales. El "revoltijo" creativo es un ejemplo: es un trabajo nuevo ¿O no es así?

1.4.11 Propiedad intelectual. La nueva tecnología y los medios más diversos de distribución y acceso han creado nuevas oportunidades para las imágenes en movimiento y los sonidos antiguos. El derecho público al libre acceso ha ido en retroceso a la vez que las restricciones legales se amplían y se hacen más complejas, en tanto los gobiernos extienden la duración del control de derechos de autor en respuesta a presiones corporativas. Y ha surgido un correspondiente aumento en la piratería en audio y video. ¿Deberían tener derecho los archivos audiovisuales a preservar un trabajo audiovisual, aun en contra de los deseos del dueño de los derechos, sobre la base de que aquéllos son parte de la memoria pública? ¿O acaso los trabajos que son claramente de dominio público o los que están disponibles bajo una licencia de creative commons, deberían tener mayor prioridad para ser digitalizados de modo que sean fácilmente accesibles?

1.4.12 Las obras huérfanas son películas, programas y grabaciones que por diversas razones se encuentran fuera del círculo de una identificación clara de los propietarios intelectuales; y hay millones de éstos. Sin embargo, a pesar de que en algún momento contaron con derechos de autor, los propietarios de esos derechos ya no pueden ser determinados o no es posible contactarlos. A primera vista, mientras que tales trabajos no puedan ser usados o explotados, los legisladores de muchos países estarán tratando de resolver los temas y la problemática que rodean a esos trabajos. Aun así como están, requieren de preservación archivística, y el objetivo de toda preservación es el acceso; esos archivos deben enfrentar tanto las dimensiones morales como las legales que están involucradas en esos asuntos.

1.4.13 La preservación de la tecnología y las habilidades. La historia de los medios audiovisuales es contada en parte a través de su tecnología, y es de interés para los archivos preservar ésta, o resguardar la documentación suficiente sobre ella, para asegurar que pueda ser contada a las nuevas generaciones. Aunado a esto está la necesidad práctica –que variará de archivo a archivo– de mantener tales tecnologías antiguas, y las capacidades asociadas, en buena condición para su funcionamiento. La experiencia (por ejemplo) de escuchar un fonógrafo o gramófono acústico, o ver una proyección de una película de cine,[8] en lugar de su sustituto digital, es un aspecto válido de acceso público.

1.5 Contexto histórico

1.5.1 Los conceptos de biblioteca, archivo y museo han sido heredados desde la antigüedad. La acumulación y transmisión de la memoria de una generación a otra ha sido siempre una motivación continua de la sociedad humana y es una característica exclusiva de ésta. El siglo XX se ha caracterizado por tener una nueva forma tecnológica de la memoria: las grabaciones sonoras y de imágenes en movimiento. Ahora su preservación y accesibilidad depende de una nueva disciplina que resulta de la síntesis de estas tres tradiciones y de las instituciones que las practican. Esta es la historia contemporánea: la filosofía y los principios de los archivos

8 Aún hay algunos lugares en el mundo donde las impresiones de nitrato pueden ser proyectadas públicamente de manera segura, e invariablemente esto se hace en los archivos. Tales impresiones tienen al menos 60 años y al encogerse lentamente, disminuye su posibilidad de ser proyectadas. Aun así, ver el "producto real" mientras esto sea viable, en lugar de ver una copia más reciente, es el equivalente en archivística de ver una actuación en vivo o la exhibición de un artefacto invaluable en un museo. Es una forma válida de acceso público a una memoria que se desvanece. Habiendo presenciado proyecciones de nitratos, el autor puede atestiguar que la imagen proyectada tiene una calidad que no puede ser replicada con exactitud en copias más recientes, debido a que la tecnología original –tal como la transferencia de pigmentos Technicolor– no sobrevivió a la era del nitrato y las características ópticas de la película de nitrato y acetato son diferentes.

audiovisuales que buscan proteger y mantener esa nueva forma de memoria, se sostiene sobre esta base. La filosofía en la archivística audiovisual –lo que se hace y lo que no, y por qué– es la consecuencia de esos principios y valores fundacionales.

1.5.2 Este documento puede ser visto como una adición al vasto y venerable acervo de escritos, discusiones y debates acerca de la filosofía, los principios y prácticas de las profesiones dedicadas a la preservación del patrimonio, y los roles y responsabilidades que tienen los archivos, bibliotecas y museos en la sociedad. Si este trabajo sirve como un punto de entrada hacia ese amplio mundo, parte de la intención del autor habrá sido cumplida.

1.5.3 Los siguientes capítulos exploran primero los valores y principios y después la terminología y conceptos que definen la archivística audiovisual. Su aplicación en el contexto organizacional se discute después y se relaciona con la naturaleza de los medios audiovisuales. Finalmente, se consideran las bases éticas del campo de la archivística audiovisual tanto a nivel personal como institucional.

1.5.4 Sin embargo, ésta no es una discusión clínica y completamente desapegada. La pasión, el poder y la política son tan inseparables de la archivística audiovisual como lo son de las disciplinas más antiguas. El deseo de proteger la memoria también coexiste con el deseo de destruirla. Se ha dicho que "ningún hombre, ni fuerza alguna puede abolir la memoria",[9] pero la historia ha mostrado, y nunca de manera más dramática que en los últimos cien años, que esa memoria puede ser distorsionada y manipulada, y que sus soportes son trágicamente vulnerables al descuido así como a la destrucción premeditada.

1.5.5 En otras palabras, la preservación concienzuda y objetiva de la memoria es un acto inherentemente político y lleno de valores. "No hay poder político sin el control de los archivos, ni de la memoria. La democratización efectiva siempre puede ser medida por este criterio esencial: la participación en, y el acceso a, los archivos, su constitución y su interpretación".[10]

9 "Los libros no pueden ser eliminados con fuego. La gente muere pero los libros nunca mueren. Ningún hombre y ninguna fuerza puede abolir la memoria.... En esta guerra, lo sabemos, los libros son armas. Y es una parte de su dedicación, siempre convertirlos en armas para la libertad humana". Franklin D. Roosevelt, *Message to the book sellers of America*, 6 de mayo de 1942.

10 Jacques Derrida, *Archive fever: a Freudian impression*, University of Chicago Press, 1996, p.4, núm. 1.

Capítulo 2. Fundamentos e historia

◊ Bóvedas e instalaciones modernas de conservación © *George Eastman Museum*

2.1 Supuestos básicos

2.1.1 Este documento está basado en ciertos supuestos que deben ser aclarados desde un inicio.

2.1.2 El documento pretende resumir las visiones de profesionales que se expresan a modo personal y no como representantes formales de instituciones o asociaciones (lo que requeriría de un proceso muy diferente y mucho más complejo). Por lo tanto, no se presenta una postura "oficial", a no ser que una organización la respalde específicamente como tal.

2.1.3 Este documento adopta la postura de la UNESCO que concibe a la archivística audiovisual como un solo campo dentro del cual operan diversas asociaciones y archivos de diferentes tipos, y el cual es válido tratar en su interior como una sola profesión, diversa y plural. (Es bien sabido que algunos apoyan otros puntos de vista, y ven, por ejemplo, el cine, y los archivos de televisión y sonoros, como campos tradicionalmente separados).

2.1.4 Sin importar qué tan universalmente sea reconocida tanto académica como oficialmente, la archivística audiovisual es tomada aquí como una profesión por sus méritos propios. *En consecuencia no es tratada como un subconjunto especializado de una profesión existente*, tal como las otras profesiones de la memoria de archivonomía –la bibliotecología o la museología–, aunque esté estrechamente relacionada con ellas. Esto se explora más adelante en la sección 2.4.

2.1.5 Las asociaciones relevantes son los foros apropiados para la discusión y para continuar desarrollando la filosofía y los principios de la archivística audiovisual. Sin embargo se reconoce que muchos archivos y archivistas audiovisuales, por diferentes razones, no pertenecen a una u otra de estas agrupaciones; este documento no es menos relevante para tales instituciones e individuos, cuyos puntos de vista no son menos válidos.

2.1.6 La discusión sobre teorías y principios va en contra del panorama mundial de cambio constante en el que las asociaciones, tanto las nuevas como las más antiguas están siempre adaptándose. Como es lógico, tanto los principios como la práctica son siempre siendo puestos a prueba por estos nuevos desarrollos, como debería ser.

2.1.7 La intención es, en la medida de lo posible, documentar lo que *ocurre en realidad*, más que

inventar o imponer teorías o ideas; ser descriptivo, más que prescriptivo.[11] La filosofía de la archivística audiovisual puede tener mucho en común con otras profesiones de la memoria, pero es lógico que ésta *surja de la naturaleza de los medios audiovisuales, en lugar de que tenga su origen en una analogía automática con dichas profesiones.*[12] Del mismo modo, los documentos audiovisuales merecen ser descritos en términos de *lo que son*, y no *por lo que no son*; y los términos tradicionales como "no-libro", "no-texto", o "materiales especiales", que son comunes en el lenguaje de esas profesiones, son inapropiados. ¿No sería igualmente lógico describir libros o archivos de correspondencia como materiales "no audiovisuales"? Es ilógico que el hecho de que un tipo de documento, sea "normal" o "estándar", implique que todo lo demás que se defina en referencia a éste, tenga un estatus inferior.

2.1.8 El campo tiene su propia terminología y sus propios glosarios (esto es explicado en el Capítulo 3). El "Lenguaje AV" es un vocabulario dinámico que evoluciona con el tiempo en la medida en que surgen nuevas condiciones. Palabras como *película, cine, audiovisual, programa, grabación* y *digital*, pueden tener significados y connotaciones ricas y sutilmente diferentes, dependiendo del contexto y del país del que se trate.

2.2 Las profesiones de la memoria

2.2.1 La archivística audiovisual es una de las profesiones de la memoria. La nomenclatura varía de país a país, pero estas profesiones incluyen:

- Bibliotecología o Biblioteconomía
- Archivística
- Conservación de materiales
- Documentación
- Ciencias de la información
- Museología, curaduría de arte y sus similares

¡Ésta no es una lista exhaustiva!

Percepciones populares

2.2.2 La percepción popular busca lo simple. Así, el *archivista* es la persona que atiende los archivos, y que consigue papeles o expedientes. El *bibliotecario* es la persona en la ventanilla de préstamos o quien regresa los libros a los estantes. *El archivista de cine* o de *materiales sonoros*, probablemente carece todavía de un estereotipo obvio o único.

2.2.3 La forma en que los profesionales se definen a sí mismos ante los gobiernos, autoridades o entre ellos puede ser importante para tales profesionales; pero los aspectos sutiles que las definen sólo tienen relevancia al interior de grupos restringidos. Los archivistas audiovisuales, como grupo, comparten el problema de que tienen una imagen pública poco definida. Dentro de los círculos profesionales, ellos tienen también la necesidad y el derecho de ser reconocidos por ser diferentes de los archivistas generalistas y de no convertirse en víctimas de la semántica.

11 Para establecer principios éticos he ido más allá de la descripción e incorporé juicios de valor sobre las conductas deseables, si bien éstos están basados en el enfoque descriptivo que se sigue en el resto de este documento.

12 Esta idea puede ser analizada con más detalle. Verne Harris argumenta: "Yo pondría en duda la noción de una filosofía que emerge de la naturaleza de los medios. Ninguna grabación habla por sí misma. Su 'hablar' es mediado por individuos, instituciones, discursos etc. Es decir, más bien una filosofía que emerge de la medición específica de lo audiovisual. Esto contrasta con el argumento clásico de McLuhan de que "el medio es el mensaje," sosteniendo que hay una determinación filosófica que surge del mismo medio con el que tratamos. Así, el surgimiento de documentos audiovisuales demanda que reevaluemos las filosofías y principios que han sido formados por los medios analógicos durante el último siglo.

2.2.4 A veces la identidad de estas profesiones se manifiesta a nivel institucional y está relacionada muy de cerca con el carácter, el nombre y la filosofía de dicha institución. Ejemplos de éstos son las bibliotecas, archivos y museos nacionales. Algunas veces estas profesiones se manifiestan como una sub-institución o al nivel de una sección, donde dicha profesión coexiste con otras pero mantiene su propia integridad y filosofía en ese contexto. Otros ejemplos son las bibliotecas que están en galerías o museos de arte, colecciones de archivos manuscritos que existen dentro de muchos tipos de instituciones, y documentos almacenados en archivos de organizaciones comerciales.

2.2.5 Además de estas consideraciones, el profesional realiza las actividades de su profesión de manera individual y en varios contextos, y va relacionando sus habilidades, conocimientos y filosofía con dicho contexto. La autonomía profesional; es decir, la libertad para expresar la identidad profesional, y la integridad para aplicar sus habilidades y operar ética y responsablemente, sin importar la circunstancia, puede ser más fácil en unos lugares que en otros, pero es relevante para todos.

◊ Entrada del Archivo Nacional de Cine y Sonido de Australia © *Ray Edmondson*

2.3 Valores

2.3.1 La archivística audiovisual comparte los valores comunes de las profesiones de la memoria y con los programas e instrumentos normativos (recomendaciones, estatutos y convenciones) de la UNESCO que están relacionados con la protección y accesibilidad de la herencia cultural y documental, tales como la *Recommendation concerning the preservation of, and Access to, documentary heritage including in digital form* (2015), *Convention for safeguarding the intangible cultural heritage* (2003), *Charter on the preservation of digital heritage* (2003), *Memory of the World: General guidelines to safeguard documentary heritage* (2002), *y la Recommendation on the safeguarding and preservation of moving images* (1980). Por lo tanto, los siguientes son algunos de los valores característicos de la profesión, y sus aspectos éticos son explorados con detalle en el Capítulo 7.

2.3.2 Los documentos audiovisuales no son menos importantes, y en algunos contextos son más importantes que otra clase de documentos o soportes. Su relativa novedad, su naturaleza, sentido frecuentemente populista y su vulnerabilidad a la tecnología que cambia rápidamente, no disminuyen su importancia. Para su preservación y acceso se deben considerar, proveer y asignar recursos tomando esto en cuenta. El costo y complejidad para contar con recursos para estas actividades no deberían ser usados como excusas económicas para no hacerlo.

2.3.3 Los archivistas audiovisuales tienen, entre otras responsabilidades, la tarea de mantener la autenticidad y de garantizar la integridad de los materiales que tienen bajo su cuidado. En consecuencia, para que esto suceda, los materiales deben estar protegidos de daños, de la censura o de alteraciones intencionales. Por lo tanto la selección, protección y acceso deberían estar regidos por políticas públicas, y no por presiones políticas, sociológicas o ideológicas. Por definición el pasado es fijo. No puede ser cambiado.

2.3.4 Mientras que estas cosas son evidentes, no siempre coinciden con la realidad del trabajo de muchos archivistas audiovisuales. En la sociedad hay siempre fuerzas que quieren reescribir o censurar la historia, creadores que quieren reinventar o suprimir sus trabajos anteriores ("ediciones del director", re-lanzamientos, etc.), intereses particulares y nociones prevalentes acerca de lo políticamente correcto. Los documentos audiovisuales son frecuentemente fugitivos por naturaleza, y el involucramiento de los archivistas para dar su consejo (donde sea autorizado), durante la cadena productiva –en contraste con esperar pasivamente para la entrega del producto terminado– puede ser esencial para asegurar la adquisición y preservación.

2.3.5 En un ambiente donde la explotación de la propiedad intelectual es un gran negocio, los archivistas audiovisuales buscan un equilibrio entre cada derecho legítimo y el derecho universal de acceso a la memoria pública, esto último incluyendo el derecho de asegurar la permanencia de un trabajo publicado, sin hacer necesariamente referencia a los derechos de propiedad intelectual. Este valor es respaldado por el concepto de depósito legal, tradicionalmente aplicado a libros y medios impresos adquiridos por las bibliotecas, y que está siendo ahora progresivamente extendido a documentos digitales, incluyendo a los documentos audiovisuales.

2.3.6 Como corresponde a una profesión relativamente pequeña y joven que está relacionada con una industria mundial, hay entre los archivistas audiovisuales una conciencia internacional: la percepción de que la producción audiovisual local o nacional, se da en el contexto de una herencia internacional. También están conscientes del contexto histórico en el que los recursos y las oportunidades han sido desigualmente distribuidos entre el "primer mundo" y el "tercer mundo", lo que ha tenido como consecuencia la pérdida de memoria audiovisual en muchas partes del mundo.[13]

2.3.7 Gran parte del trabajo de un archivista audiovisual no puede ser revisado o validado, y el potencial de conflictos de interés es considerable. Por lo tanto, un fuerte sentido de ética e integridad subyace a la profesión. Por eso claramente la rendición de cuentas, transparencia, honestidad y precisión deben ser elementos de esto.

2.3.8 Los archivistas audiovisuales trabajan tanto en contextos comerciales como no comerciales. Estos son dominios que no son mutuamente excluyentes, y los archivistas deben muy frecuentemente hacer malabares con juicios de valor cultural y con los imperativos de la explotación comercial. Algunas organizaciones comerciales toman la archivística audiovisual muy seriamente: protegiendo los bienes corporativos, lo cual es, de hecho, una forma ilustrada de interés propio. Otras le dan una baja prioridad. El contexto crea sus propios retos legales y prácticos.

2.3.9 En la adquisición y uso de material, los archivistas audiovisuales, como otros profesionales dedicados a la preservación del patrimonio, trabajan en un ámbito en el que las reglas, relaciones y propiedad no son siempre claras, y la privacidad y confidencialidad de los individuos deben ser respetadas. Es deseable que el archivista sea confiable y mantenga la confidencialidad.

2.3.10 El campo de la archivística audiovisual raramente comparte el glamour o perfil de las industrias cuya producción protege. Éste no está bien financiado ni es muy conocido y a menudo es muy demandante tanto de tiempo como de energía. El campo atrae y mantiene motivados a individuos con un sentido de vocación, para quienes los logros de su trabajo son su recompensa.

13 La "Declaración de Singapur" adoptada en la conferencia conjunta IASA/SEAPAVAA en el 2000, decía en parte: "LA IASA y la SEAPAVAA apoyan el principio del desarrollo adecuado y equitativo de las habilidades y la infraestructura de la archivística audiovisual en todo el mundo... La memoria audiovisual del siglo XXI debería reflejar verdadera y equitativamente todas las naciones y culturas; las fallas durante el siglo XX para asegurar esta memoria en muchas partes del mundo no deben ser repetidas. Este principio es consistente con el desarrollo de apoyos mutuos que son la razón de ser de ambas asociaciones"..

2.4 La archivística audiovisual como una profesión

2.4.1 Para determinar el estatus profesional del campo de la archivística audiovisual es necesario definir el término tal como es aplicado en la práctica de las profesiones existentes, dedicadas a la preservación del patrimonio. Como una definición operativa, se propone que la profesión exhiba sus propias características:

- un conjunto de conocimientos y literatura,
- un código de ética,
- sus principios y valores,
- su terminología y conceptos,
- su visión del mundo o paradigma,
- la codificación de su filosofía,
- las habilidades, métodos, estándares y códigos de prácticas deseables,
- sus foros para discusión, establecimiento de estándares y resolución de problemas,
- sus estándares de capacitación y acreditación, y
- su compromiso: los miembros dedican su propio tiempo a la búsqueda de los mejores intereses de su campo.

Los profesionales son, por definición, pagados por su trabajo. El amateur, también por definición, trabaja solamente por el amor a la tarea o al campo; pero puede realizar el trabajo bajo el mismo estándar y con la misma motivación.

2.4.2 Como este documento lo demuestra, la archivística audiovisual está claramente definida por estos elementos, aun si uno o dos de ellos –notablemente, los estándares de acreditación– se encuentran aún en una etapa emergente.[14] Antes de discutir estos elementos, deberían hacerse notar algunos puntos de historia y percepción.

2.4.3 La archivística audiovisual tuvo su origen en diversos ambientes institucionales. Resultó natural para quienes practicaban esta profesión que interpretaran su trabajo desde el punto de vista de sus propias instituciones y disciplinas de origen. Estas disciplinas incluían una preparación formal en biblioteconomía, museología, archivística, historia, física y química; y la administración y habilidades técnicas involucradas en los campos de radiodifusión, cine y grabación. En algunas ocasiones no había preparación formal, sólo el perfil del autodidacta y entusiasta.[15] Si se les pide declarar su afiliación profesional, los archivistas audiovisuales pueden referirse a su preparación formal, si tienen alguna, o identificarse por el epíteto de archivista o conservador sonoro/de cine/audiovisual/de televisión o similar. Algunos podrían citar sus vínculos con una o más asociaciones como evidencia de estatus profesional.

2.4.4 En consecuencia, los archivistas audiovisuales, sea de manera colectiva o en sus propias especialidades, están lejos de tener una identidad profesional clara y sin ambigüedades. Aún la adopción histórica del término "archivo de cine" surgió de consideraciones pragmáticas y

14 Los estándares para la acreditación pueden ser independientes de certificaciones académicas. En el campo del arte y de la conservación de materiales, por ejemplo, las sociedades profesionales establecieron sus propios exámenes de certificación *antes* de que las universidades llegaran a ese punto. En la archivística audiovisual probablemente ha pasado lo contrario.

15 Cabe hacer constar que el autor tiene un posgrado en biblioteconomía, obtenido en 1968 cuando la archivística de cine era una responsabilidad de la entidad en la que entonces laboraba, la Biblioteca Nacional de Australia. Sin embargo, la teoría y práctica de la archivística audiovisual fue auto-aprendida –o quizá más exactamente, fue descubierta– en la práctica de su profesión durante muchos años.

no profesionales:[16] lejos de imputarle cualquier conexión con la archivística, fue seleccionado para demostrar solidez y resguardo seguro. De manera similar, muchos de los que practican la profesión, con estudios universitarios y en posiciones de responsabilidad, tienen la convicción de que no son bibliotecarios, archivistas generales o museólogos, y esto incluye a aquellos formalmente calificados en esos campos. La identificación personal frecuente con frases como archivista de cine o archivista sonoro es una forma de expresar la identidad percibida.

2.4.5 Así que ¿cuándo es que un nuevo campo se convierte en una profesión válida, y deja de ser –o de ser percibida como– parte de otra? A falta de circunstancias externas que lo definan, en última instancia resulta ser una cuestión de la propia percepción y afirmación: nosotros somos lo que creemos que somos, lo que decimos que somos y lo que demostramos que somos. En un mundo con una producción audiovisual proliferante, los archivistas audiovisuales están hoy en día bien posicionados para ser escuchados y reconocidos como un grupo distinto entre todas las profesiones relacionadas.

2.4.6 Parte del proceso consiste en responder a las reacciones de grupos profesionales existentes e individuos que no concuerdan en que la archivística audiovisual es una profesión distinta, el debate es legítimo y puede tener un efecto clarificante y benéfico para ambos lados de la discusión si se busca la verdad. Una nueva profesión inevitablemente cambia el estatus quo y afirma que las viejas analogías no encajan con el nuevo paradigma. Los que respondan pueden argumentar lo contrario, ajustando nueva evidencia a un paradigma existente. Algunas veces las visiones pueden ser puestas a debate directo; en ocasiones lo "nuevo" puede ser representado como una aberración de lo "ortodoxo" y discutido en esos términos.[17] Aquí se adopta la postura de que la archivística audiovisual debería argumentar objetivamente por su paradigma y evaluar las respuestas por sus méritos. Inevitablemente aquí se ve involucrada la política, así como los principios.

Especialidades por tema [18]

2.4.7 Como en otras profesiones de la memoria, la especialización tanto en un tema como en un medio, es tradicionalmente una característica de la archivística audiovisual y no hay duda de que esto seguirá siendo así, debido tanto a las predilecciones personales como a las necesidades y objetivos institucionales. Por tanto, hay archivistas de *cine, sonido televisión* y *radio* que hallan su identidad profesional primaria en esos términos. Hay individuos que se especializan en temas particulares, en una combinación de medios, en habilidades tales como la presentación o en una disciplina técnica. Tal especialización ha sido un asunto tanto de preferencia como de necesidad.

16 "La palabra 'archivo' tiene una connotación funesta en el mundo del cine, que es tan joven y dinámico y con muchas ansias por el futuro e impaciente por el pasado", decía Ernest Lindgren, curador de la *Biblioteca* Nacional Británica de Cine en 1948 y citado por Penelope Houston en *Keepers of the frame* (pp 2,3). Ella añade que ocho años después, la Biblioteca Nacional Británica de Cine se había convertido en el *Archivo* Nacional de Cine; la palabra *biblioteca* sugería libros y las bibliotecas de cine existían principalmente con fines comerciales. Para mantener la difícil y a menudo precaria relación con la industria del cine, los archivos tuvieron que demostrar su distancia de los motivos de generación de ganancias... Los archivos debieron elegir nombres que sugerían solidez y resguardo seguro.

17 Por ejemplo la sección final de *Keeping archives* (edición 2008), manual de la Sociedad Australiana de Archivistas está dedicada a lo que denominan "otras cosas", las cuales incluyen 'registros' digitales y audiovisuales. En el capítulo de grabaciones sonoras, se describe a la archivística audiovisual como una "disciplina emergente" con "diferencias en su filosofía y en su práctica". En el contexto del enfoque de "archivos totales" para instituciones que coleccionan toda clase de medios, esta sección está llena de consejos prácticos útiles y también menciona brevemente la ética de la archivística audiovisual.

18 Un tema recurrente de discusión es la adecuada acreditación para los directores o subdirectores de los archivos audiovisuales. Se ha argumentado que estas personas deberían ser expertos con experiencia en el área, y que cuenten con un grado relevante o con un historial como técnicos, historiadores o curadores y especialistas en el tema, y por lo tanto con un marco de referencia adecuado para la tarea administrativa. "Experto" y "administrador" no son categorías mutuamente excluyentes.

El campo de conocimiento es tan vasto y se expande tan rápidamente, que ya no puede haber expertos universales.

2.4.8 Algunos ejemplos servirán para ilustrar. Los archivistas sonoros pueden especializarse en sonidos de la naturaleza, documentos etnológicos, historia oral, o algún género de música. Los archivistas de cine pueden elegir géneros de largometraje, géneros documentales, animación, y las áreas de radio y televisión incluyen drama, noticias, temas actuales y comerciales. Pero también restauración de películas, impresión y procesamiento, reproducción de audio, video y de procesamiento de señales; restauración óptica y digital y mantenimiento de equipo, son algunas de estas numerosas especialidades. Habilidades funcionales y de administración para la provisión, la adquisición, el mantenimiento de colecciones, la presentación y la mercadotecnia representan una capa más. Las habilidades en tecnología de la información y digitalización se intersectan con muchas de las anteriores.

2.4.9 Sin embargo, estas especializaciones sólo pueden proliferar donde las circunstancias económicas lo permiten. En el mundo en vías de desarrollo, pocas instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio tienen departamentos audiovisuales formales o posiciones designadas para archivistas audiovisuales. La profesión sigue estando escondida tras archivistas "tradicionales" que frecuentemente carecen de los conocimientos necesarios para administrar colecciones audiovisuales.

Reconocimiento

2.4.10 Que la profesión alcance reconocimiento formal por parte de los cuerpos relevantes de la academia, del gobierno y de la industria, es un signo importante de madurez pero una tarea que está aún en proceso. Hasta que se logre lo anterior en el servicio público de países relevantes, por ejemplo, los archivistas audiovisuales deben ser alineados, por analogía, a los puntos de referencia más apropiados.[19] Las situaciones varían mucho, pero esto puede resultar en alineaciones poco adecuadas que menosprecien la complejidad y responsabilidad del trabajo, o requieran que los archivistas audiovisuales tengan una preparación poco apropiada o innecesariamente formal (y por lo tanto se excluye a buenos candidatos potenciales).

Literatura y conocimiento de base

2.4.11 Para la década de 1970, la biblioteca de un archivista audiovisual ocupaba poco espacio en los estantes: algunos manuales y estudios técnicos y no muchos más. Hoy en día, una literatura creciente está exponencialmente más allá de la capacidad de cualquier individuo para dominarla por completo. Una amplia gama de temas sobre historia, teoría y práctica son documentados y debatidos en un gran número de monografías, manuales y compendios, bases de datos técnicas, tesis, artículos de investigación, guías y estándares de la UNESCO, así como una variedad de revistas arbitradas y boletines profesionales. Estos últimos incluyen las publicaciones de las asociaciones de la CCAAA.

2.4.12 La propagación de la Internet ha estimulado en gran medida el crecimiento del conocimiento con una gama de catálogos, sitios web, bases de datos y otros recursos que se encuentran fácilmente disponibles. Además, el crecimiento de algunas listas de distribución[20] importantes

19 Todos tienen una anécdota favorita. Esta es la mía. En 1913 el gobierno australiano nombró a su primer cinematógrafo oficial, un trabajo sin precedentes. ¿Cómo clasificarlo? Fácilmente. Se le pagaba lo mismo que a un topógrafo puesto que ambos usaban un tripié.

20 La cantidad y la especialización aumenta constantemente e incluye listas de distribución operadas por asociaciones y diversas sociedades profesionales. Posiblemente la lista de distribución más grande y activa es la de la AMIA, que típicamente consta de docenas de publicaciones diarias (www.amianet.org).

ha alentado un sentimiento de comunidad profesional, ha estimulado la concientización y ha hecho mucho más fácil e inmediato compartir la información y resolver problemas.

2.4.13 La inmensa literatura y base de conocimiento de las profesiones de la memoria en general está, por supuesto, disponible para los archivistas audiovisuales y es obviamente relevante en áreas de habilidades y conocimientos compartidas: los campos de conservación de materiales, catalogación y manejo de colecciones son ejemplos de ello. Los archivistas audiovisuales hacen su propia contribución a ella, especialmente donde sus áreas de experiencia tienen alguna aplicación en ambientes más tradicionales, tal como la preservación de microfilms o grabaciones de historia oral.

2.4.14 Los amplios campos de enseñanza de cine, televisión, radio, grabaciones sonoras y medios digitales son dependientes en gran medida de los recursos y servicios de los archivos audiovisuales, cuyo personal hace, cada vez más, sus propias contribuciones a las monografías y revistas arbitradas[21] que constituyen ahora un gran y distinto género literario. Lamentablemente, por supuesto, esta riqueza de literatura no está disponible para todos por igual. Por el hecho de que mucho está escrito en inglés, los profesionales que no hablan inglés están en desventaja. Aún más, el acceso a Internet está distribuido de manera desigual en el mundo.

2.5 El entrenamiento de archivistas audiovisuales

2.5.1 La existencia de cursos de capacitación acreditados académicamente es señal de una profesión. Las profesiones de la memoria tienen cursos universitarios establecidos desde hace mucho tiempo en todo el mundo, y un diploma, un título de licenciatura o de maestría es el requisito básico para un puesto profesional en muchas instituciones. Tales credenciales también sirven como las bases para ser miembro de las sociedades profesionales relevantes, que a su vez proveen los foros para la acreditación, debate y desarrollo de sus profesiones, y para apoyar los intereses colectivos de sus miembros.

2.5.2 Históricamente, los archivistas audiovisuales han crecido en un ambiente muy diferente. Ellos provienen de una amplia variedad de circunstancias, con o sin credenciales formales en una disciplina de la memoria, pero de manera más importante, poseen habilidades y conocimientos que pueden ser convertidos en ventajas para un archivo. Ellos fueron en gran medida obligados a aprender en el trabajo, en situaciones que requerían poner en primer plano su atención en los asuntos prácticos de la operación del archivo, y poniendo poca atención en el aspecto teórico. Cursos cortos o intermitentes ofrecían cierto grado de preparación práctica formal mientras seguían trabajando.[22] Si bien tales eventos siempre cubren una necesidad crucial, por su naturaleza no pueden proveer un fundamento profesional exhaustivo.

2.5.3 Los cursos de nivel terciario en archivística audiovisual que se han multiplicado lentamente desde la década de los 90 están cubriendo esta necesidad. A lo largo de periodos de uno o dos años, ofrecen capacitación teórica y práctica que conduce a un título de posgrado. Al mismo tiempo, cursos más amplios en bibliotecología, archivonomía y conservación de materiales culturales están comenzando a incluir elementos audiovisuales, a la vez que tales materiales crecen en importancia en las colecciones de las instituciones dedicadas a la preservación de la memoria en general. Para quienes entran por primera vez a este campo profesional, tales credenciales formales representan una fuerte ventaja frente a los posibles empleadores. Debería

21 La base de datos PIP que es mantenida por la FIAF incluye más de 200 revistas arbitradas sobre cine y televisión de todo el mundo.

22 El curso de verano organizado por la FIAF en 1973, en Berlín con sede en el Staatliches Filmarchiv der DDR fue pionero en un concepto que sigue vigente hasta hoy, ya sea bajo el auspicio de la UNESCO o de varias asociaciones, o en la iniciativa de archivos individuales que utilizan especialistas internos y externos.

ser solamente cuestión de tiempo antes que tales credenciales sean obligatorias para todas las posiciones profesionales en archivos audiovisuales.

2.5.4 Pero éste no es un campo de juego parejo. La mayoría de los cursos se dan en países desarrollados y tienen un alto costo. Esto puede ser una barrera para candidatos de países en vías de desarrollo.[23] Si bien hay programas diseñados para aliviar esta disparidad, una profesión, que también es una vocación, necesita tener puntos de entrada que sean económicos para la siguiente generación de profesionales que pretenda desarrollar. En los países en vías de desarrollo, la situación puede verse exacerbada por la falta de demanda de las industrias audiovisuales, la ausencia de departamentos o unidades audiovisuales formalmente establecidos en instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio, y una falta de conciencia de que estas habilidades son requeridas. Muchas instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio aún están tratando de establecer sistemas para el manejo de registros en papel.

2.5.5 Hay amplias áreas del conocimiento que pueden ser consideradas como "equipamiento básico" para todos los archivistas audiovisuales, sean estas adquiridas formal o informalmente. Éstas incluyen:

- la historia de los medios audiovisuales,
- la historia de la archivística audiovisual,
- un entendimiento de la historia contemporánea,
- conocimiento de las tecnologías de grabación de los diferentes medios audiovisuales,
- química y física básica en lo que se refiere a medios,
- entendimiento básico de conceptos y tecnologías digitales,
- bases tecnológicas para preservación y acceso,
- estrategias y políticas para la administración de colecciones,
- entendimiento de conceptos y ley de propiedad intelectual y
- entendimiento de ética y abogacía.

2.5.6 Así como en otras profesiones, contar con rudimentos amplios y versátiles constituye el cimiento para una posterior especialización y le permiten al archivista audiovisual colocarse a sí mismo en el contexto general de las profesiones de la memoria. El contexto histórico es esencial para un entendimiento y una evaluación personal de la significancia social de los medios audiovisuales para responder a la pregunta ¿por qué me estoy preparando para esto? La naturaleza técnica de los medios pone en evidencia la necesidad de una capacitación técnica universal: de otro modo, uno no puede familiarizarse con su materia de trabajo, ni explicársela a otros. Un entendimiento de la historia contemporánea en general y de su propio país en particular, provee un marco de referencia para evaluar películas, programas o grabaciones específicas. La capacidad de apreciar, criticar y formar juicios sobre obras específicas une todos estos aspectos.

2.5.7 La capacitación de los archivísticas audiovisuales puede verse como una intersección de las áreas comunes de las ciencias de la información y la archivonomía, la conservación y la museología, de modo que los cursos que existen en estos campos se convierten en parte del arsenal del archivista audiovisual. Más allá, elementos específicos a este campo profesional deben ser tratados por sí mismos. Al converger las tecnologías, las profesiones de la memoria se deben adaptar.

23 El alto costo de la educación terciaria también desincentiva a los estudiantes potenciales en los países desarrollados, puesto que los prospectos de un puesto bien remunerado en este campo de trabajo son inciertos.

◊ Revisión de una película © *George Eastman Museum*

2.6 Las asociaciones profesionales

2.6.1 Comparada con otras profesiones de la memoria, cada una de las cuales tiene una organización internacional superior, el campo de la archivística audiovisual está fragmentado.[24] Las asociaciones internacionales o asociaciones de archivos cinematográficos (FIAF), los archivos de televisión (FIAT/IFTA), bibliotecas de fotos stock comerciales (FOCAL), los archivos y archivistas sonoros (IASA y ARSC), los archivistas individuales de imágenes en movimiento (AMIA), tienen todos ellos orígenes históricos diferentes. En paralelo, las asociaciones regionales atienden otros intereses diferentes. Éstas incluyen a la Asociación de Archivistas Audiovisuales del Sudeste de Asia y el Pacífico (SEAPAVAA), a la Asociación de Cinematecas Europeas (ACE), a la Asociación para las Colecciones Sonoras (ARSC) y al Consejo de Archivos Cinematográficos de Norte América (CNAFA). Algunas de ellas son foros para organizaciones, otros son para archivistas individuales, y algunas son ambas cosas.

2.6.2 Si bien esta fragmentación tiene varias causas históricas, tal vez es en mayor medida, obviamente un legado de percepciones cambiantes. Lo que era una vez visto como medios separados y requería diferentes tipos organizacionales y campos de experiencia, con el tiempo ha encontrado un campo común, de modo que las organizaciones individuales han ampliado su enfoque.[25] El cambio tecnológico y la evolución al interior de los archivos ha reenfocado las percepciones hacia las similitudes, no hacia las diferencias.

2.6.3 A la vez que proveen foros para el debate, la cooperación y el desarrollo, y que son parte de la identidad del campo de la archivística audiovisual, ninguna federación hasta ahora, tiene el papel de acreditar a los archivistas individuales. Posiblemente, alguna de las asociaciones existentes desarrolle este papel: o quizá la CCAAA aliente alguna otra estructura. El rol potencial de esta entidad máxima como una voz para la profesión a nivel global aún se está desarrollando, mientras se buscan formas para superar las limitaciones de la fragmentación tradicional, sin perder los beneficios de la diversidad.

24 El Consejo Internacional de Archivos (ICA en inglés), la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA en Inglés) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM en inglés) son las ONG reconocidas por la UNESCO para las tres profesiones tradicionales.

25 La Asociación Internacional de Archivos Sonoros (IASA en Inglés) se ha ampliado a Asociación Internacional de Archivos Audiovisuales aunque mantuvo el acrónimo de IASA.

2.6.4 En 2006, la UNESCO estableció el *Día Mundial de la Herencia Audiovisual,* una oportunidad global que tiene el auspicio de la UNESCO para que los archivos audiovisuales hagan públicas sus actividades, organicen eventos especiales y atraigan la atención a sus servicios y necesidades. Celebrado el 27 de octubre de cada año, este Día Mundial es coordinado por la CCAAA y los eventos llevados a cabo alrededor del mundo son documentados en un sitio web creado específicamente para el evento.

2.7 Productores y diseminadores

2.7.1 Dependiendo de la naturaleza de su colección y de sus actividades, los archivos audiovisuales pueden tener una relación de trabajo muy cercana con otros sectores de las industrias audiovisuales: en efecto, existen por el trabajo de esas industrias, aun si no comparten su riqueza y amplia presencia.

2.7.2 Así como otras industrias, las estructuras de radiodifusión, grabación, cinematográfica e industrias relacionadas no están claramente definidas ni son monolíticas, ni particularmente fáciles de definir; así, cualquier esquema es arbitrario e inevitablemente incompleto. El que se presenta abajo se ofrece únicamente como una guía:

- **Difusores y diseminadores:** estaciones y cadenas de TV y radio, ya sean difusoras de cable o satélite, y/o sus derivadas.
- **Compañías de producción:** las que producen largometrajes, grabaciones sonoras, documentales, series de radio y televisión.
- **Disqueras y compañías de video:** los creadores y comercializadores de CD y DVD para consumo.
- **Distribuidores:** el "intermediario", compañías que manejan la mercadotecnia, venta y renta de películas, grabaciones de sonido y video, y series de televisión.
- **Exhibidores:** los cines.
- **Proveedores de servicios basados en Internet:** ofrecen música y películas en descarga y en: streaming.
- **Minoristas:** tiendas y locales para venta de discos y videos.
- **Manufactura:** fabricantes y proveedores de equipo y consumibles.
- **Instalaciones de producción,** incluyendo locales especializados, grandes y pequeños.
- **Infraestructura de apoyo:** una gran gama de servicios de apoyo a la industria, incluyendo proveedores de hardware y software, editorialistas y publicistas.
- **Agencias gubernamentales:** organismos de apoyo financiamiento y promoción; autoridades de censura y regulatorias; agencias de capacitación.
- **Asociaciones y foros:** gremios y asociaciones profesionales, sindicatos, grupos de presión.
- **La industria `amateur´:** productores de imágenes en movimiento y productores de programas no profesionales, cine clubs.
- **El sector de la `cultura´:** grupos culturales, revistas y periódicos, festivales, universidades.

Los archivos pueden estar relacionados con varias de las categorías anteriores.

2.7.3 La industria también puede ser descrita, desde otro punto de vista, como una unión de las siguientes habilidades o áreas de trabajo (en orden decreciente de relevancia):

- Actividad creativa (artistas, escritores, directores, etc.).
- Programación (política de contenidos y editorial).

- Promoción (mercadotecnia, ventas).
- Servicios técnicos (ingeniería, operaciones).
- Administración (producción, planeación, políticas).
- Servicios de soporte (administración, finanzas).

2.8 Reduciendo la brecha

2.8.1 Las competencias para el manejo de la herencia audiovisual están desigualmente distribuidas en el mundo. Los términos económicos hablan de países "desarrollados" y "en vías de desarrollo"; el término usado en la tecnología de la información es el de la "brecha digital".[26] La brecha no es solamente una cuestión económica: es una confluencia de política, educación, apoyo público, contexto y perspectiva.

2.8.2 La escala de la herencia en riesgo es verdaderamente desalentadora. Por ejemplo, la tarea de digitalizar todas las cintas magnéticas de audio y cintas de video en la colección del mundo puede haber pasado el punto en el que no hay suficientes máquinas en funcionamiento ni operadores calificados para llevar a cabo la tarea, aún bajo las circunstancias ideales. La situación es peor en países en vías de desarrollo. Nuevamente, pocas instituciones en el mundo están ganando la batalla de mantener equipo viejo funcionando, por falta de piezas de repuesto o de técnicos.

2.8.3 Las soluciones que son aplicables en los países desarrollados pueden no ser aplicables en los países en vías de desarrollo, especialmente si involucran la construcción de infraestructura costosa y el uso de habilidades y equipos escasos o no existentes. La falta de recursos en situaciones limitadas se verá exacerbada si se mide con los estándares de aquellos que cuentan con amplios recursos, y simplemente llevará a la inacción o la parálisis ante la impotencia y el miedo. Se necesita un paradigma diferente.

2.8.4 Las "mejores prácticas" del mundo desarrollado que evolucionaron en sus propios contextos, pueden requerir ser puestas de lado por el momento, en la búsqueda de opciones específicas a situaciones más limitadas, ganando así tiempo y manteniendo el avance, mientras se exploran soluciones divergentes. Las limitaciones nos fuerzan a enfocar mejor, identificar prioridades, decidir de manera más rápida y hacer lo mejor que se pueda dadas las circunstancias. Si el mejor equipo no está disponible y una copia digital de menor grado es posible usando un soporte que está en riesgo, eso es mejor que no hacer nada. La reorganización física de una colección para mejorar su seguridad, y la facilidad para realizar búsquedas siempre es posible y tiene bajo costo.

2.8.5 La cooperación internacional puede marcar una diferencia. Sea con fondos externos para un proyecto, o mediante una asociación con otro archivo que pueda proveer tutoría en habilidades y conocimientos, o usando los contactos disponibles a través de asociaciones profesionales y la UNESCO, uno nunca debe estar completamente solo.[27] Este es un campo donde los contactos personales y las historias importan, y que aún tiene la sensación de ser vanguardista.

26 En un extremo del espectro, en países ricos como Dinamarca, Suecia y Noruega, más del 94% de su población usa la Internet. En el otro extremo, en Myanmar y Timor-Leste el porcentaje corresponde solamente al 1%. (Fuente: Wikipedia, fecha de acceso el 29 de septiembre de 2015).

27 El programa de la UNESCO *Memoria del Mundo* amerita la atención por parte de todo archivo audiovisual. Opciones de asistencia financiera incluyen el "Programa de Archivos en Riesgo" de la Biblioteca Británica. El "Proyecto de Cine de Albania" es un buen ejemplo de asistencia internacional multifacética para un archivo específico en el que se involucró una red profesional.

2.9 Reflexión

2.9.1 ¿Por qué, después de un siglo de actividad en archivística audiovisual, las preguntas sobre la identidad profesional, la filosofía y la teoría, la capacitación formal y la acreditación han cobrado relevancia? En un campo en que los pioneros fueron individuos apasionados e individualistas, el cambio generacional hacia una mayor dependencia en una teoría formal y estructuras ha sido lento. Pero a medida que los archivos institucionales han crecido, los días de intuición, idiosincrasia, archivística personal, aprender haciendo el trabajo e improvisar sobre la marcha han pasado, porque al final son limitaciones. El día del *individualista* apasionado puede haber pasado pero el día del individuo apasionado está aquí. Solamente individuos trabajando juntos pueden construir las instituciones estables y seguras que se requieren para asegurar la protección y accesibilidad continua de la herencia audiovisual.

Capítulo 3. Definiciones, términos y conceptos

◊ Archivos históricos de la Radio Nacional de Uruguay © *Fabricia Malan*

3.1 La importancia de la precisión

3.1.1 La archivística audiovisual tiene sus propios conceptos y terminología, pero éstos son frecuentemente usados –y mal usados– sin tomar en cuenta la precisión, de tal modo que la comunicación no siempre es clara. Este capítulo considera estos puntos de referencia como cruciales y propone algunas definiciones y principios.

3.1.2 En el Apéndice 1 se encontrará un glosario e índice de los términos comunes. Existen glosarios más grandes que han sido publicados y están disponibles, pero no todos ellos coinciden, y la terminología varía de acuerdo con el idioma del que se trate. No todos los conceptos –especialmente los más abstractos– son traducibles con precisión. Se anima al lector a acercarse con cautela a este tópico, ya sea para el análisis de conceptos o para su aplicación en el trabajo cotidiano.

3.1.3 La terminología y la nomenclatura siempre envían mensajes, ya sea intencionalmente o no. Las palabras tienen connotaciones y poder emocional; significan diferentes cosas para diferentes personas. Piénsese por ejemplo en las muchas connotaciones, que existen para los diferentes grupos de la sociedad, de la simple palabra 'archivo'. Es aconsejable usar los términos cuidadosamente y con plena comprensión de ellos.

3.2 Terminología y nomenclatura

3.2.1 ¿Archivo, biblioteca o museo?

3.2.1.1 El título de esta publicación describe la profesión como archivística audiovisual. ¿Qué significan estas palabras? El adjetivo audiovisual es explorado más abajo. El término activo archivando merece en primer lugar nuestra atención.

3.2.1.2 La palabra *archivo* deriva de *archivum* en latín, y denota tanto 'edificio público' como 'registro'; y también de *archeion* en griego, que significa literalmente 'lugar del *archon* [magistrado superior]'. Ambos términos a su vez derivan de la palabra *arche* que tiene múltiples significados que incluyen 'origen', 'poder' y 'comienzo'.

3.2.1.3 En chino la palabra para archivo es dàng àn guan 档案馆, usada por primera vez en la dinastía Qing alrededor del año 1680. Cada uno de los caracteres que la forman tiene numerosos significados alternativos, algunos de los cuales pueden enriquecer la forma de entenderla. 档

significa estante de madera, 案 quiere decir mesa pequeña y por extensión ha adquirido el significado de expediente, y 馆 es una sala o institución donde se centralizan las colecciones.

3.2.1.4 Así, el término moderno tiene diversas connotaciones tanto en diferentes lenguas como al interior de diferentes idiomas y culturas.[28] Estas incluyen:

- Edificio o parte de un edificio donde se resguardan y organizan registros públicos o documentos históricos: un repositorio.
- Un receptáculo o contenedor en el cual se guardan documentos físicos, tal como un archivero o una caja.
- Los registros o documentos mismos, los cuales se supone que no son actuales y pueden estar relacionados con las actividades, derechos, reclamaciones, etc. de una persona, familia, corporación comunidad, nación u otra entidad.
- La agencia u organización responsable de recolectar y almacenar los documentos.

3.2.1.5 Los términos *registro* y *documento* son considerados más abajo. El verbo *archivar*, por extensión, puede tener diversos matices que incluyen el hecho de depositar documentos en un receptáculo, lugar o repositorio; la salvaguarda, organización, mantenimiento y recuperación de dichos documentos; y la administración de la agencia *o el lugar en el que* se conservan dichos documentos.

3.2.1.6 La *archivística audiovisual* es, entonces, un campo que abarca todos los aspectos de la salvaguarda y la recuperación de documentos audiovisuales, la administración de los lugares en lo que están contenidos y las organizaciones responsables de llevar a cabo estas funciones. Ésta ha adquirido sus matices particulares al avanzar el desarrollo de este campo, en la medida en que los términos *preservación* y *acceso* han tomado significados particulares en su interior.

3.2.1.7 En este contexto es importante tomar nota de otros dos términos, también centrales en las profesiones de recolección y custodia: biblioteca y museo, cada una con su mundo de significados. En la tradición greco-romana, biblioteca se deriva del latín librarium, un lugar para mantener libros; museo se deriva del latín museum que a su vez deriva del griego mouseion, el asiento o altar de las Musas y también lugar de estudio. La concepción moderna de una biblioteca es tal vez un estudio o una fuente de referencias sobre materiales publicados en diversos formatos, y no solamente libros; la de un museo es la de un lugar para el resguardo, estudio y presentación de temas de valor histórico, científico o artístico.

3.2.1.8 Es por motivos históricos, aunque no necesariamente de lógica directa, que nuestro campo de trabajo haya elegido identificarse principalmente con el término genérico archivo, en lugar de alguna de las otras dos alternativas (ver 2.4.4 y 3.2.4). Los tres términos, sin embargo, son poderosos y evocativos, y sugieren una afinidad con profesiones, estándares, ethos, salvaguarda cultural, confiabilidad y continuidad en todo el mundo.

3.2.2 Soportes y medios de descripción

3.2.2.1 Se usa una amplia gama de términos para describir los objetos físicos que contienen imágenes en movimiento y grabaciones sonoras en las colecciones o conglomerados de los archivos

28 Las fuentes de referencias del autor en esta sección incluyen *The Concise Oxford Dictionary* (1951), *The Macquarie Dictionary* (1988), *The Oxford paperback Spanish Dictionary* (1993), el *Roget's Thesaurus* (1953) y *The Chinese Encyclopaedia* (Fecha de consulta el 13 de agosto de 2015). El ensayo de Adrian Cunningham sobre 'Archival institutions' in Recordkeeping in Society (ed. Michael Piggott et al, 2004, Wagga Wagga, Charles Sturt University Press), sigue el desarrollo del concepto desde el origen de la historia.

audiovisuales. Algunos términos están en evolución; y otros son de uso específico en alguna institución o país. Aquí se presentan algunos términos clave.

3.2.2.2 A los objetos físicos discretos –sean estos discos, carretes de cinta o película, cassettes, discos flexibles, memorias flash, discos duros y demás– se les denomina de manera genérica, soportes. El tipo particular de material usado –impresión en vinil, película fotográfica, videocinta, etc.– es el medio. La colección típica contiene una variedad de medios en varios tamaños, formas, tamaños, y configuraciones o formatos. Para los documentos digitales, el término formato se refiere al modo particular en que la información está codificada en el documento.

3.2.2.3 Película (film o filme) se refiere en un sentido físico al nitrato perforado, cinta de acetato o poliéster que contiene imágenes secuenciales y/o un registro sonoro. También se refiere a las diferentes formas de negativos o positivos transparentes usados en fotografía fija.

3.2.2.4 Cinta magnética denota la cinta de poliéster con una capa magnetizada que contiene información de audio y/o video. Éstas existen en una gran variedad de formatos de carrete abierto y en cassettes.

3.2.2.5 Disco denota la amplia gama de formatos de soportes desarrollados a lo largo de más de un siglo que van desde las grabaciones analógicas de 78 rpm a las grabaciones digitales en los formatos disco compacto (CD) y digital versátil disc (DVD). También se refiere a los diferentes formatos de disco flexible y a los discos duros usados en las generaciones sucesivas de computadoras.

3.2.2.6 Algunos soportes son mejor conocidos mediante acrónimos comúnmente entendidos o patentados como CD, CD-R, DVD, VCD, VCR o Compact Cassette.

3.2.2.7 Algunos grupos de soportes, técnicamente idénticos y que forman un conjunto, tales como los varios rollos de película que conforman el negativo completo de un largometraje, son comúnmente llamados *elementos* o *componentes*.

3.2.3 Descriptores conceptuales

3.2.3.1 Hay varias formas de describir las imágenes en movimiento y a las grabaciones sonoras en un sentido conceptual. De nuevo, los matices de términos particulares varían de acuerdo al país, idioma o institución.

3.2.3.2 *Audiovisual* –dirigido a las capacidades visuales y auditivas'– es un término que ha ido creciendo en uso como una palabra que cubre tanto imágenes en movimiento como grabaciones sonoras de todo tipo. Con algunas variantes en su connotación, es usada en los títulos de algunos archivos y agrupaciones profesionales del campo. Es el término adoptado por la UNESCO para agrupar los campos de origen separado; archivística de cine, televisión y sonido que han encontrado cada vez más coincidencias debido al cambio tecnológico.

3.2.3.3 *Documento* originalmente se aplicaba a la palabra escrita: un registro de información, evidencia, o actividad creativa o intelectual. En el siglo XX, especialmente en relación con los trabajos audiovisuales, el término se ha ampliado para incluir la presentación, basada en los hechos, de eventos actividades, personas y lugares reales; el *documental* es un tipo particular de película, o de programa de radio o de televisión. El Programa Memoria del Mundo de la UNESCO reconoce que los documentos, incluyendo los documentos audiovisuales tienen dos componentes: el contenido de información y el soporte en el que residen. Ambos son importantes. [29]

29 Para una discusión extensa sobre los términos *documento y herencia documental, véase Memory of the World: General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage* (UNESCO, 2002) www.unesco.org/webworld/mdm

3.2.3.4 *Registro* es un término relacionado con el anterior, que se aplica a todo medio o formato. Como tradicionalmente se ha usado en la ciencia archivística tal término tiene el sentido de ser una evidencia de acciones que perduran, con frecuencia bajo la forma de documentos originales únicos.[30] Por separado, el término tanto como objeto y como verbo, es también una suerte de estenografía de la *grabación sonora,* (grabación de gramófono, grabación de fonógrafo, prensado de discos, y archivo).

3.2.3.5 Originalmente usado para describir un soporte con base de nitrato de celulosa que contiene emulsión fotográfica (*película fotográfica*), el término *película* ha adquirido un significado más amplio que evoca imágenes en movimiento en general, así como tipos de obras particulares como *películas* de larga duración o *largometrajes*, independientemente del soporte. Las presentaciones de televisión usan algunos términos de cine como pietaje y rodaje. Términos relacionados como *cine, película, imagen en movimiento, pantalla* y *video* comparten hasta cierto punto el mismo territorio.

3.2.3.6 *Sonido* es literalmente la sensación y percepción causada por vibraciones en el aire que nos rodea y que impacta los oídos del que escucha. Éste puede ser grabado y reproducido para recrear esas sensaciones.

3.2.3.7 *Emisión* denota a la televisión y a la radio, sin importar si la transmisión es por vía aérea o por cable. Ambos medios tienen en común la capacidad de inmediatez en vivo –por ejemplo en las noticias, temas de actualidad, programas de entrevista o las llamadas en vivo– lo cual no es y no puede ser característico de creaciones estudiadas como grabaciones de música pop, largometrajes o programas de documentales.

3.2.3.8 *Video* puede denotar imágenes en movimiento (en contraste con las fotográficas) desplegadas en una televisión o en el monitor de una computadora, o proyectadas en alguna superficie, o puede ser usado como término para referirse a un medio o formato relacionado con una *grabación de video, una cinta de video o un videocaset.*

3.2.3.9 *Digital* se refiere a representaciones discretas, discontinuas de información bajo la forma de código binario en formato de documentos accesibles mediante una computadora. Puede describirse como una abstracción idealizada de la realidad física.

3.2.3.10 *Analógico* (o análogo) es en un sentido lo opuesto a lo digital, refiriéndose a señales que se comportan de manera continua y que son almacenadas *dentro* o *sobre* un soporte, por ejemplo en la textura física de una grabación de gramófono, en una fluctuación en la fuerza de la señal de una grabación magnética o en los cristales sensibles a la luz aleatoriamente distribuidos en la emulsión gelatinosa de una película.

3.2.3.11 *Contenido* es la información sónica, visual o textual, ya sea en forma analógica o digital, que reside en el soporte y la cual normalmente se puede migrar a otro soporte. La relación entre contenido y soporte puede ser desde casual hasta integral.

3.2.3.12 *Materiales especiales que no son libros ni textos* o términos similares, son usados comúnmente para identificar soportes audiovisuales en la jerga bibliotecaria y a veces en los archivos tradicionales. Desde el punto de vista de los archivistas audiovisuales, éstos no son términos útiles y (dependiendo del contexto) pueden resultar disparatados o hasta ofensivos. (Véase también 2.1.7)

30 Los registros son 'información creada, recibida y mantenida como evidencia e información por una organización o persona para fines de cumplir con obligaciones legales, o el desarrollo de negocios' *Keeping Archives,* 3rd edition, 3008, p. 120.

3.2.4 Descriptores organizacionales

3.2.4.1 En el sentido en que los archivos audiovisuales son organizaciones, o parte de organizaciones, son normalmente identificadas mediante un descriptor. Este descriptor a veces es neutral (por ejemplo organización, instituto, fundación) pero la mayoría de las veces es un término profesionalmente específico como archivo (o archivos), biblioteca o museo. Esto tiene el efecto de declarar la naturaleza de la organización (o su departamento relevante) así como de evocar valores asociados.

3.2.4.2 En algunos países, los archivos audiovisuales han usado en francés o español un tipo de descriptor proveniente del término biblioteca (*bibliothèque, biblioteca*). Y por consiguiente *cinemathèque* (*cinemateca, sinematek, kinemathek*) para archivos fílmicos; *phonothèque* o *discoteca* para archivos sonoros y *médiathèque* para archivos de medios audiovisuales.[31]

3.2.4.3 Del mismo modo la palabra *museo* ha sido empleada por algunos archivos. Hay por ejemplo, varios *museos de cine* en Europa. Y en algunos casos, pero no en todos, hay un énfasis en la colección y presentación de objetos y artefactos tales como vestuarios, utilerías y equipo técnico antiguo.

3.2.4.4 Como una entidad administrativa al interior de una organización más grande, un archivo audiovisual puede a veces ser etiquetado como una *colección* o, literalmente, como un conjunto de objetos o documentos agrupados. Dependiendo del contexto, el término puede tener varias connotaciones, incluyendo el sentido de objetos seleccionados individualmente de acuerdo con alguna política; en contraste con un *fondo* de archivo, o grupo de registros relacionados que conforman un todo orgánico. Organizacionalmente, el término enfatiza una subordinación a una organización mayor o concepto, en lugar de sugerir una organización por sí misma.

3.2.5 Nombres organizacionales

3.2.5.1 Los nombres organizacionales para instituciones públicas de la memoria cumplen varias funciones importantes:

- *Describen* a la institución, declarando su carácter profesional, estatus, misión y posiblemente otros atributos.
- *Informan* y *comunican*. Son un punto de referencia por el que la institución es localizada (en directorios, búsquedas web y otros).
- *Posicionan* a la institución frente a instituciones del campo, a nivel nacional e internacional, y establecen su "territorio".
- *Evocan* cualidades intangibles tales como valores profesionales, confiabilidad y prestigio.
- Son *simbólicos*, 'poseídos' y valorados por un grupo de personas, representan relaciones, historia y sentimiento.

Los nombres de las organizaciones son por lo tanto bienes valiosos que representan tanto la 'marca' de la institución como una declaración de identidad. La formalización de nombres en la legislación reconoce su significado de largo plazo y sirve para inhibir un cambio poco meditado.

3.2.5.2 Por consiguiente, estos nombres organizacionales tienden a tener ciertas características:

- Son inequívocos, únicos y evidentes.

31 Uno de los primeros archivos de cine, la Cinematheque Francaise en París, probablemente sea el lugar de origen de este estilo en la década de 1930.

- Pueden ser traducidos y siguen un patrón estándar (ver más abajo)
- Son estables: los cambios son raros y cuando ocurren son de naturaleza incremental; a no ser que haya un cambio fundamental en el carácter o estatus de una organización (tal como una fusión o cambio de rol o de estatus).

3.2.5.3 El patrón estándar abarca un descriptor profesional (*biblioteca, archivo, museo*) y un calificador (*sonido, cine, audiovisual,* etc.), o una palabra que combina ambos (*cinemateca, phonogrammarchiv*) más un término que lo define (*estado, nacional, universidad,* etc.) y/o el nombre de un país o región.

Ejemplos:

- Cinémathèque Française
- National Film Video and Sound Archives (South Africa)
- UCLA (University of California, Los Angeles) Film and Television Archive
- Osterreichishes Phonogrammarchiv
- National Library of Norway/Sound and Image Archive
- Gosfilmofond of Russia
- Nga Taonga Sound and Vision (New Zealand)[32]
- National Archives of Malaysia/ National Centre for Documentation and Preservation of Audiovisual Material
- Discoteca di Stato (Italy)
- Library of Congress: Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division (MBRS)
- Los nombres institucionales y algunos otros, son a menudo abreviados. Este puede ser un apelativo útil si lo que resulta de abreviarlo es un acrónimo record y eufónico. Por su definición, este nombre corto indica la existencia de un nombre completo que invita a ser descubierto.

3.2.5.4 Algunos archivos son nombrados en honor a personas (tales como anteriores benefactores).

Ejemplos:

- Walt Disney Archives
- George Eastman Museum/ Motion Picture Department
- Smithsonian Institution
- Steven Spielberg Jewish Film Archive

3.2.5.5 Finalmente, algunos archivos usan marcas corporativas por varias razones, posiblemente por mandato de la organización a la que pertenecen, o en los casos en los que resulta difícil la elección de un nombre descriptivo, o en aquellos en los que de manera intencional se busca un contraste con las fórmulas tradicionales. La interpretación de los nombres corporativos no es evidente, de modo que éstos requieren ser explicados y promovidos, y esta tarea no debe ser tomada a la ligera. Memoriav es la denominación que agrupa a la asociación de archivos audiovisuales Suizos. El venerable Nederlands Filmmuseum se fusionó en 2010 con otras tres instituciones y fue renombrado como el Eye Institute, que en inglés refleja la palabra

32 El título completo: New Zealand Archive of Film, Television and Sound Nga Taonga Whitiahua Me Nga Taonga Korero, fue formado mediante una combinación del New Zealand Film Archive, Sound Archives Nga Taonga Korero y Television New Zealand Archive entre los años 2012 and 2014.

en holandés Ij, que corresponde al río que corre frente al edificio que lo alberga. En 1999 el Archivo Nacional de Cine y Sonido de Australia, fue renombrado como Screen Sound Australia, pero regresó a su nombre original cinco años después.[33] Hay una extensa literatura acerca de la teoría y la práctica de las marcas y el posicionamiento.[34]

3.2.6 Preservación y acceso[35]

3.2.6.1 La preservación y el acceso son dos lados de la misma moneda. Por conveniencia se les considera de manera separada en la siguiente discusión, pero son tan dependientes cada una de la otra que el acceso puede ser visto como una *parte integral* de la preservación. En efecto, la definición más amplia de *preservación*, abarca casi la totalidad de las funciones y habilidades de conservación tanto contemporáneas como heredadas.

3.2.6.2 La preservación es necesaria para asegurar el acceso permanente; aun así la preservación no es un fin en sí misma. Sin el objetivo del acceso, aquella no tiene sentido. Sin embargo ambos términos tienen un amplio espectro de significados y tienden a representar diferentes cosas para los profesionales en situaciones diferentes. Más aún, la naturaleza relativamente frágil y fugaz de los medios audiovisuales y su tecnología, así como las complicaciones legales y comerciales que subyacen a la accesibilidad, colocan a estas funciones en el centro de la administración y cuidado de los archivos audiovisuales.

3.2.6.3 En consecuencia, una definición general audiovisual sería:

- ***Preservación*** **es la totalidad de las cosas necesarias para asegurar el acceso permanente —para siempre— de un documento audiovisual con la mayor integridad posible.** Esta definición abarca potencialmente muchos procesos, principios, actitudes, instalaciones y actividades. Las cuales pueden incluir la *conservación* y *restauración* del soporte, la *reconstrucción* de una versión definitiva, el *copiado* y *procesamiento* del contenido visual y/o sonoro, la *digitalización* para crear copias con fines de acceso o preservación, el *mantenimiento* de los soportes en ambientes apropiados para el almacenamiento, la *recreación* o *emulación* de procesos técnicos, equipos y ambientes de presentación *investigación y recopilación de información* para apoyar todas estas actividades.

3.2.6.4 Ha habido varias propuestas de definiciones sobre *preservación digital* y cito un ejemplo:

- **La *preservación digital* combina políticas y acciones para asegurar el acceso a contenidos convertidos a formato digital así como a aquellos de origen digital, sin importar los retos que impongan las fallas de los medios y el cambio tecnológico. El objetivo de la preservación digital es la presentación auténtica de contenidos certificados a lo largo del tiempo.**[36]

3.2.6.5 Sin embargo, por razones históricas, el término es aun ampliamente usado por los archivistas

33 Para un caso de estudio detallado sobre la experiencia de este cambio de nombre y más tarde el regreso al original, véase la tesis de doctorado del autor, *National Film and Sound Archive: the quest for identity* (University of Canberra, 2011).

34 Cuando se contempla un cambio de nombre se debe considerar esto con cuidado, pues hay varios casos clásicos de fracaso. Un ejemplo muy mencionado es el del British Post Office Group que se convirtió en Consigna en 2001. El clamor público provocó que regresara a su nombre original al siguiente año.

35 El autor reconoce con gratitud la tesis doctoral de Karen F. Gracy. The imperative to preserve: competing definitions of value in the world of film preservation (University of California, Los Angeles, 2001) y de manera especial su discusión sobre la definición del término 'preservación'.

36 En la definición de la American Library Association de preservación digital (2007).

como simplemente sinónimo de copiar o duplicar.[37] Esto desafortunadamente tiende a reforzar la idea incorrecta de que realizar una nueva copia digital o analógica desde un soporte en riesgo es el fin de la historia, cuando de hecho es solamente el comienzo. La preservación no es un proceso sencillo, sino más bien una tarea de gestión que nunca acaba. Qué tan bien sobreviva una grabación o película en el largo plazo, si es que sobrevive, es algo que será determinado por la calidad y el rigor de ese proceso, bajo una sucesión de las administraciones del futuro. **Nada ha sido nunca preservado; en el mejor de los casos, está *siendo* preservado.**

3.2.6.6 Este uso incorrecto del término *preservación* que ignora las cuestiones prácticas subyacentes, representa un reto de comunicación para los archivistas porque queda también abierto a la explotación comercial. Por ejemplo, el uso común de la frase "remasterizado digitalmente" en el empaque de los DVD o en los sitios de descarga de Internet, sugieren mucho más que el proceso de copiado básico que probablemente ha sido realizado. Los servicios comerciales que ofrecen "preservar" nuestras películas caseras de 8 mm, mediante una copia en un DVD implican más que un simple cambio de formato, que es lo que se está ofreciendo, y puede ser engañoso para el público.

3.2.6.7 El acceso es, de la misma manera, un término de gran alcance:

- **El *acceso* es toda forma de uso de la colección, los servicios o el conocimiento del archivo, incluyendo la reproducción en tiempo real de sonidos o imágenes en movimiento del acervo, y en referencia a los recursos de información y a las áreas de conocimiento que representan.** Este acceso puede ser *proactivo* (iniciado por la misma institución) o *reactivo* (iniciado por los usuarios de la institución). Una etapa subsecuente puede ser la de proveer de copias del material seleccionado creadas por orden del cliente.

3.2.6.8 El único límite para un *acceso proactivo* o dinámico es la imaginación. Puede incluir la difusión de materiales de la colección en radio y televisión; muestras públicas; el préstamo de impresiones, grabaciones o paquetes digitales para su presentación fuera del archivo; la elaboración de versiones reconstruidas de películas o programas que solamente existen en versiones parciales o dañadas: la creación de productos basados en colecciones (CD, DVD, descargas) para incrementar la disponibilidad universal del material; la digitalización y entrega de materiales en línea; y exhibiciones, conferencias y presentaciones de toda clase. En todas estas actividades, es crucial el papel del *curador* al interpretar y proveer el contexto del material. El uso no mediado y mal uso del material del archivo; por ejemplo, la transmisión o venta de copias de baja calidad, o el cliché de usar pietaje antiguo a la velocidad incorrecta en documentales de televisión, devalúa esto y crea percepciones erróneas sobre su carácter y significado.[38]

3.2.6.9 Tal vez más que otras instituciones de la memoria, los archivos audiovisuales deben construir el acceso a sus servicios en torno a realidades comerciales sometidas al control de los derechos de autor. La provisión de acceso público a menudo involucra previamente el hecho de obtener permisos del propietario de los derechos de autor y –frecuentemente– el pago de las cuotas que resultan de estas solicitudes. Muchas películas y grabaciones son productos comerciales

37 Irónicamente esto surge de la campaña realizada por los archivos de cine, en épocas anteriores, para sensibilizar al público con el simple mensaje de que la única forma de preservar (es decir salvar) la película de nitrato en riesgo, era copiarla en película de triacetato: "el nitrato no esperará". Si bien fue un llamado efectivo y válido en su momento, ahora sabemos que la verdad es algo más compleja, y por tanto más difícil de comunicar. Las viejas ideas se resisten a morir.

38 Caben aquí largos e interesantes debates sobre la reutilización ética y precisa de materiales de archivo. Por ejemplo en Internet se mezclan y reúsan recortes de películas que se emplean fuera de contexto para crear nuevas obras. ¿Es este una obra nueva válida? ¿Causa algún daño a la intención del creador original?

con potencial para producir ingresos considerables (¡para el propietario de los derechos de autor, no necesariamente para el archivo!) y los archivos deben mantenerse vigilantes sobre la posible contravención de dichos derechos. Es un área compleja y que se torna rápidamente aún más compleja con los cambios tecnológicos y legislativos, por ello los archivos deben tener asesoría legal.

3.2.6.10 Las perspectivas tanto en preservación como en acceso difieren entre archivos no comerciales y comerciales. Los primeros tienden a ver su colección como objetos culturales: la motivación para preservar y proveer acceso surge de percepciones de valor cultural y de la demanda de investigación, y estas nociones figuran de manera importante al momento de fijar las prioridades. Los segundos están involucrados en una forma de manejo de activos, y las prioridades en la preservación son determinadas por imperativos derivados del estudio del mercado, tal como programas de lanzamiento de productos y de programas.

3.3 Conceptos clave

3.3.1 Definición de herencia audiovisual

3.3.1.1 Los documentos audiovisuales; es decir, las grabaciones, películas, programas, etc. como se definen en 3.3.2 más abajo, son parte de un concepto más grande que puede ser bautizado como herencia audiovisual. Las connotaciones y alcance de este concepto varían entre culturas, países e instituciones, pero su esencia es que los archivos audiovisuales necesitan contextualizar sus acervos de grabaciones, programas y películas mediante la recolección o el enriquecimiento de una gama de objetos asociados, información y habilidades. Se propone la siguiente definición:[39]

La herencia audiovisual incluye, pero no se limita, a lo siguiente:

- ***Grabaciones sonoras, radio, películas, televisión, videos, producciones digitales o de otro tipo que incluyan imágenes en movimiento y/o grabaciones de sonidos, estén o no dirigidos principalmente a ser distribuidos al público.***
- ***Objetos, materiales, trabajos e intangibles relacionados con documentos audiovisuales, considerados desde el punto de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro punto de vista; esto deberá incluir materiales relacionados con las industrias del cine, la radiodifusión y la grabación, como son la literatura, los guiones, las imágenes fijas, los posters, los materiales de promoción, los manuscritos, y artefactos tales como el equipo técnico o los vestuarios.***[40]
- ***Conceptos tales como la perpetuación de habilidades obsoletas y los ambientes asociados con la reproducción y presentación***[41] ***de estos medios.***
- ***Material no literario o gráfico, tal como fotografías, mapas, manuscritos, dispositivas y otros trabajos visuales, seleccionados por su propio mérito.***

3.3.1.2 En consecuencia, la mayoría si no es que todos los archivos audiovisuales pondrían esta definición a través de sus parámetros particulares para adaptarla a su situación; por ejemplo, dándole una denominación geográfica (digamos la herencia de un país, una ciudad o una

39 Basado en la definición publicada originalmente en Time in our hands (National Film and Sound Archive of Australia, 1985), y revisada por Birgit Kofler en Legal questions facing audiovisual archives (UNESCO, París, 1991, pp. 8-9).

40 Otra forma de expresar la segunda parte del apartado (b) ha sido sugerida por Wolfgang Klaue:... esto incluirá materiales que resulten de la producción, grabación, transmisión, distribución y difusión de medios audiovisuales tales como guiones, manuscritos, partituras, diseños, documentos de producción, imágenes, carteles, materiales publicitarios, información de prensa, documentos de censura, artefactos tales como equipo técnico, escenarios, utilerías, objetos de películas de animación, efectos especiales, vestuarios.

41 Aquí se sugiere la producción, la reproducción o la representación.

región), una limitante temporal (la herencia de la década de 1930 como una era), o una especialización temática o de área (tal vez la herencia de la radio previa a la televisión como fenómeno social).

3.3.2 Definición de medios audiovisuales / documento / tiempo basado en el medio

3.3.2.1 Hay muchas definiciones y supuestos acerca de estos términos que son considerados de diferente modo y que abarcan (a) imágenes en movimiento, tanto en película como en digital (b) diapositivas con sonido y powerpoints (c) imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras en diferentes formatos (d) radio y televisión (e) fotografías y gráficos (f) videojuegos (g) cualquier cosa que sea proyectada sobre una pantalla (h) cualquier cosa que se manifieste en un monitor de computadora (i) todas éstas. Algunos ejemplos citados de definiciones se muestran más abajo, pero sin duda hay muchas otras. Se ofrecen aquí como ejemplo sólo para ilustrar el rango de percepciones; no se da ningún comentario ni apoyo a ninguna.[42]

3.3.2.2 El espectro incluye desde cualquier cosa con imágenes y/o sonidos hasta una presentación muy elaborada en powerpoint o un juego interactivo para computadora. En sus respectivos contextos, tales definiciones pueden ser de utilidad, pero en términos filosóficos y prácticos los archivos audiovisuales necesitan una definición acorde con su realidad de trabajo y que reafirme el carácter de los medios audiovisuales por su propio mérito.

3.3.2.3 Términos como *medio*, *material* o *documento* suelen ser usados indistintamente. Desde su más simple significado, *medio* y *material* sugieren *soporte*. *Documento*, como es usado por la UNESCO, contiene tanto el sentido de soporte como de contenido creado deliberadamente.

---

42 Definición 1

[Los medios audiovisuales son:]

- registros visuales (con o sin una pista sonora) sin importar su base física y el proceso de grabación usado, tal como películas, microfilms, diapositivas, cintas magnéticas, cinescopios, videogramas (cintas o discos de video), discos láser ópticos (a) destinados para recepción pública sea por televisión o mediante su proyección en pantallas o por otros medios (b) destinados para ser puestos a disposición del público.

- grabaciones sonoras sin importar su base física y el proceso de grabación usado, tal como cintas magnéticas, discos, pistas sonoras o grabaciones audiovisuales, discos láser ópticos (a) destinados para su recepción pública mediante su difusión o cualquier otro medio (b) destinados para ser puestos a disposición del público.

Todos los materiales son materiales culturales.

La definición pretende cubrir la mayor cantidad de formatos... imágenes en movimiento... que constituyen la forma clásica de material audiovisual y la principal forma explícitamente incluida en la recomendación de la UNESCO de 1980... en realidad [éstas] forzosamente incluyen las grabaciones sonoras. (De Kofler, Birgit: Legal questions facing audiovisual archives, París, UNESCO, 1991, pp. 10-13).

Definición 2

[Una obra audiovisual es aquella] que se dirige a la vez al oído y a la vista, y consta de una serie de imágenes relacionadas y sonidos que las acompañan, registrados en un material adecuado.

(De World Intellectual Property Organization (WIPO) Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighbouring Rights).

Definición 3

[La herencia audiovisual] abarca películas producidas, distribuidas, difundidas o de algún otro modo puestas a disposición del público... [una película es definida como] una serie de imágenes en movimiento fijadas o almacenadas en un soporte (cualesquiera que sea el método de grabación y la naturaleza del soporte en el que inicialmente se almacenó), con o sin sonidos que la acompañen, las cuales cuando son proyectadas dan la impresión de movimiento... (De un texto anterior del Borrador de la Convención para la Protección de la Herencia Audiovisual Europea, bocetado por el Comité de Expertos de Cine del Consejo de Europa en Estrasburgo. Ésta es la actual traducción del escritor a partir del texto francés).

◊ La saturación de la estantería afecta el adecuado mantenimiento y acceso © *Fabricia Malan*

3.3.2.4 En consecuencia, se propone como una definición profesional de documentos audiovisuales:

Los documentos audiovisuales son trabajos que involucran imágenes y/o sonidos reproducibles, incorporados en un soporte[43] ***cuya***

- ***grabación, transmisión, percepción y comprensión requieren usualmente de un dispositivo tecnológico,***
- ***contenido visual y/o sonoro cuya duración lineal, y***
- ***propósito es la comunicación de dicho contenido más que el uso de la tecnología para otros propósitos.***

3.3.2.5 El término *trabajo* implica una entidad que resulta de un acto intelectual deliberado, y podría argumentarse que no todas las imágenes en movimiento o grabaciones sonoras tienen contenido intelectual deliberado o intención; por ejemplo, una grabación sonora del paisaje urbano, cuyo contenido es fortuito. (Lo opuesto podría decirse: que la intencionalidad –el simple acto de colocar un micrófono o una cámara para realizar dicha grabación– es, en sí misma, evidencia insuficiente de intención intelectual).

3.3.2.6 La noción de que una obra audiovisual solamente puede ser hecha y percibida diacrónicamente –a lo largo de un lapso de tiempo– es difícil de definir, especialmente por ejemplo, cuando la obra puede ser percibida como parte de un sitio web donde el usuario elige el orden en el que se reproduce el contenido. Sin embargo, tanto imágenes como grabaciones sonoras, sin importar qué tan cortas sean, son por su naturaleza, lineales. No pueden ser percibidas instantáneamente.

3.3.2.7 Aceptando la posibilidad de que una definición precisa es imposible, esta definición tiene como propósito ***incluir*** grabaciones convencionales de sonido y/o imágenes en movimiento (sonoras o mudas) y programas transmitidos, tanto publicados como no publicados, en todos los formatos. Esto se propone ***excluir*** textos materiales per se, sin importar el medio usado (ya sea papel, microfilm, formatos digitales, gráficos o presentaciones de diapositivas, etc., la distinción es conceptual más que tecnológica aunque en gran medida también existe una

43 Una sola obra puede abarcar uno o varios soportes; y en ocasiones un solo soporte puede contener más de una obra.

◊ El etiquetado y numeración consistentes, son parte de un adecuado almacenamiento. © *Fabricia Malan*

brecha tecnológica). También se pretenden excluir connotaciones populares del término medio que incluyen copias físicas y periódicos digitales así como radiodifusión. Programas de radio y televisión –incluyendo los programas de noticias– serían por supuesto ***incluidos*** dentro de la definición de medios audiovisuales, así como también los sonidos e imágenes en movimiento incrustados en sitios web, noticias electrónicas y revistas electrónicas.

3.3.2.8 Ubicada entre estos dos grupos hay una gama de materiales y obras que no son automáticamente la preocupación de los archivos audiovisuales, y que dependiendo de su percepción, pueden o no cumplir completamente con la definición anterior. Éstas incluyen fotografías, multimedia, rollos de piano y música mecánica e incluso el 'audiovisual' tradicional en cinta. Juegos de computadora, sitios web y otras creaciones digitales son, por definición, no lineales en su construcción, y la capacidad de 'barajar' o hacer aleatoria la presentación del contenido desde archivos de audio o imagen, es un aspecto estándar de esta tecnología. Aun así los fragmentos resultantes de imagen en movimiento y sonido, sin importar cuán breves sean, permanecen lineales en sí mismos y una secuencia de fragmentos –intencional o no– también es lineal.

3.3.2.9 Las variaciones culturales también deben ser reconocidas. En algunas partes de América Latina por ejemplo, el término audiovisual tiende a connotar una muy amplia variedad de medios visuales no literarios que incluyen mapas, fotografías, manuscritos, sitios web y otros, recolectados tanto por mérito propio como por ser material que está relacionado con documentos audio visuales tal como se definieron en 3.3.2.4 (ver también la definición de herencia audiovisual más arriba). En Europa, por otro lado, la connotación es más estrecha.

3.3.3 Definición de archivo audiovisual

3.3.3.1 Tal vez por razones históricas no hay en uso una definición sucinta, estándar de archivo audiovisual. Las constituciones de FIAT/IFTA, FIAF y IASA describen muchas de las características y expectativas de tales instituciones como miembros, pero no proveen tal definición para este tipo de institución. La constitución de SEAPAVAA (1996) define tanto audiovisual como archivo en relación con sus requisitos de membresía. Merece la pena citar:

Artículo 1b: Audiovisual se refiere a imágenes en movimiento y/o sonidos, grabados en cualquier medio incluyendo, pero no limitándose a, película, cinta magnética o disco, o cualquier otro medio ahora conocido o aún no inventado.

Artículo 1c: Archivo se refiere a una organización o unidad de una organización que se enfoca a coleccionar, manejar, preservar y proveer acceso o hacer uso de una colección, de materiales audiovisuales

y relacionados. El término incluye organizaciones gubernamentales, no gubernamentales, comerciales y culturales que tengan estas cuatro funciones. Esta Constitución puede permitir la precisa aplicación de esta definición para determinar la elegibilidad de los miembros.

3.3.3.2 Como un punto de partida, entonces, se propone la siguiente definición:

Un archivo audiovisual es una organización o un departamento de una organización que tiene el mandato estatutario o de otro tipo para proveer acceso a una colección de documentos audiovisuales y a la herencia audiovisual, mediante su recopilación, preservación y promoción.

3.3.3.3 Esta definición se refiere al punto 3.2.6 y la noción de que la preservación no es un fin en sí misma sino un medio para conseguir un fin, que es el acceso permanente. También afirma que las funciones de recopilar, administrar, preservar, promover y proveer acceso a la herencia audiovisual son sus objetivos y no solamente una actividad secundaria entre muchas. La palabra clave es y, no o: el archivo realiza todas y no solamente algunas de estas tareas. Esto a su vez implica que recopila, o aspira a recopilar materiales en toda la gama de formatos susceptibles de preservarse y de hacerse accesibles.

3.3.3.4 La definición necesita ser aplicada con entendimiento, no con dogma. Por ejemplo, hay una diferencia entre un archivo audiovisual con su función de preservación, y una operación de venta al menudeo o distribución de una biblioteca de imágenes, donde la intención principal es el acceso y no la preservación. En la práctica esta última puede evolucionar con el tiempo hacia lo primero, si sus acervos resultan ser preciados o únicos y la perspectiva cambia. De nuevo, las colecciones privadas –si son manejadas de acuerdo con esta definición– son archivos en la práctica.

3.3.3.5 La tipología de archivos audiovisuales (véase el siguiente capítulo) muestra que dentro de esta definición hay muchos tipos y énfasis distintos. Por ejemplo, algunos archivos audiovisuales se concentran en medios individuales –tales como cine, radio, televisión, grabaciones sonoras o contenidos digitales–, mientras que otros cubren varios medios. De nuevo, algunos cubren una amplia gama mientras que otros se enfocan o especializan en su tema de interés. Finalmente, estos archivos pueden ser públicos o privados y pueden tener fines comerciales o no. El punto aquí es enfocarse en sus funciones y no en las políticas que los rigen. Por ejemplo, algunos archivos audiovisuales corporativos no proveen acceso público, estando limitados por políticas corporativas para servir únicamente a los clientes 'de casa'. En contraste, algunos archivos públicos o institucionales eligen proveer acceso a usuarios sin fines de lucro pero no a usuarios comerciales. En ambos casos, la función de acceso per se es la misma.

3.3.4 Definición de archivista audiovisual

3.3.4.1 Mientras que términos como archivista de cine, archivista de sonido y archivista audiovisual son de uso común en el campo de trabajo y en su literatura, parece que no hay un acuerdo en cuáles definiciones de estos términos son adoptadas por las asociaciones profesionales, o por la UNESCO, o incluso por aquellos que practican la profesión. Tradicionalmente estos son conceptos subjetivos y flexibles que evidentemente significan diferentes cosas para diferentes personas: una declaración de identidad personal o percepción más que una calificación formal.

3.3.4.2 Para ilustrar, nótese que la membresía de la AMIA está abierta a 'cualquier individuo interesado, institución, organización o corporación' sin más requisitos.[44] La membresía individual de la IASA está abierta a 'personas involucradas en el trabajo con archivos y otras instituciones,

44 Fuente: sitio web de la AMIA [Consultado el 16 de octubre de 2015].

organizaciones, corporaciones, negocios y empresas que posean, administren o preserven documentos sonoros o audiovisuales y estén dedicados a los propósitos de la IASA'[45] (el término archivos no está definido con mayor detalle). SEAPAVAA ofrece su membresía a aquellos que 'suscriban los objetos de la Asociación y que cumplan con sus reglas'. Los interesados en ser miembros deben dar detalles de sus intereses relevantes y antecedentes de su carrera.[46] FIAT/IFTA no impone requisitos para las membresías individuales. FIAF no ofrece membresías individuales.

3.3.4.3 Los cursos académicos producen ahora graduados en archivística audiovisual de imágenes en movimiento. Para estos graduados, la identidad es un asunto de calificación así como de percepción personal. Así que en este panorama se propone la siguiente definición:

Un archivista audiovisual es una persona con certificación formal o acreditación como tal, o quien es empleado a nivel de profesional calificado en un archivo audiovisual para desarrollar, preservar o proveer acceso controlado a su colección, o para servir a sus usuarios.

Para poner esto en contexto, un archivista profesional en el más amplio sentido es definido como una persona con una certificación terciaria adecuada que puede ser miembro en una sociedad profesional relevante.[47]

3.3.4.4 Los archivistas audiovisuales que practican esta profesión provienen de diversos entornos. Algunos son académicos, y otros han aprendido la profesión en la práctica a lo largo de muchos años. A la larga, sin embargo, la proporción de aquellos que tengan certificaciones formales en el campo se incrementará y el tema de una acreditación formal para los individuos que practican la profesión por parte de las asociaciones tendrá que ser enfrentado, como lo ha sido desde hace mucho en otras profesiones de la memoria: un post-grado o un equivalente de experiencia, representaría un mínimo lógico para la selección.

3.3.4.5 Aquí confrontamos el significado del término profesional más ampliamente usado. Para un bibliotecario, archivista tradicional o museólogo esto implicaría una certificación académica relevante, y la posibilidad de ser acreditado, y miembro, de asociaciones profesionales. En las estructuras menos maduras de la archivística audiovisual, esto implica un nivel comparable de capacitación, experiencia y responsabilidad; incluyendo la toma de decisiones y juicios cualitativos en el área operativa de un archivo.

3.3.4.6 Así como los archivistas generales, bibliotecarios y museólogos, los archivistas audiovisuales podrían seguir cualquier especialización que se ajuste a sus oportunidades, preferencias y áreas del conocimiento, e identificarse a sí mismos en consecuencia. Así, podrían por ejemplo compartir un campo común en teoría, historia y conocimiento técnico, y elegir seguir una carrera como archivistas de sonido, cine, radiodifusión, digitales o de documentación; o, como ocurre en algunas instituciones, en todas ellas.

3.3.4.7 También podría este personal elegir áreas de administración, promoción y operación. Hay un eterno debate acerca de si la "gestión" y una disciplina profesional como la archivística audiovisual son habilidades separadas o incluso mutuamente excluyentes. ¿Es más fácil hacer un gestor de un archivista o un archivista de un gestor? Muchos en el campo (incluyendo a este autor) creen que los conocimientos ejecutivos de la administración, promoción, recaudación

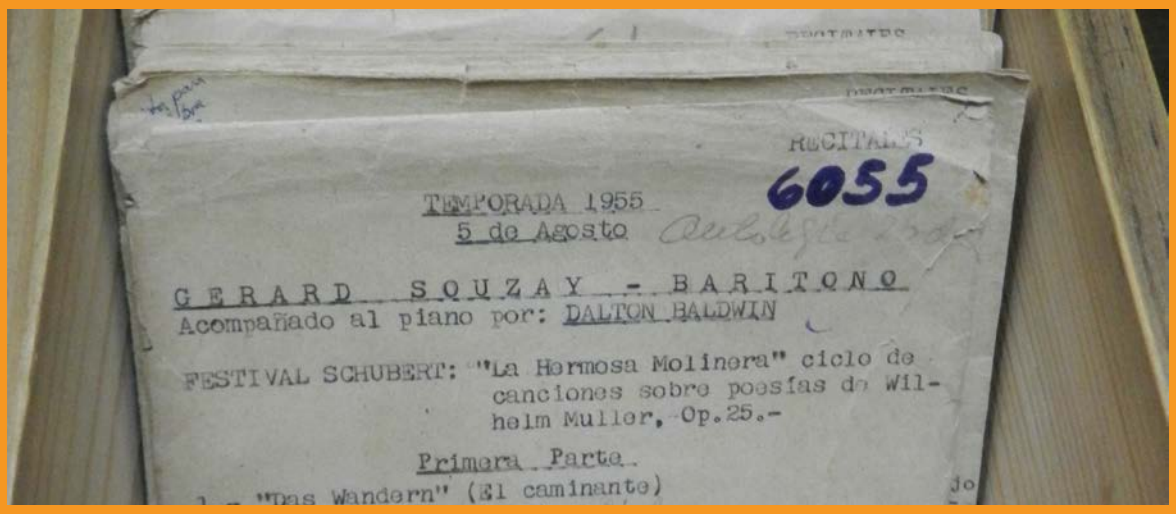
45 Fuente: Constitución de la IASA [Consultado el 16 de octubre de 1015].

46 Fuente: Constitución de la SEAPAVAA [Consultado el 16 de octubre de 1015].

47 Por ejemplo, la Sociedad Australiana de Archivistas exige una acreditación en estudios en archivos de una universidad acreditada, además del equivalente de un año de experiencia de tiempo completo como archivista, o un título universitario más dos años de experiencia relevante. (Keeping Archives, 2008, p.14).

de fondos y manejo, son partes individuales de una visión del mundo y herramientas profesionales de los archivistas audiovisuales, y no separadas de esta profesión. Hay evidencias que sugieren que las instituciones de la memoria operadas por tales profesionales son las más exitosas.

Capítulo 4. El archivo audiovisual: tipología y paradigma



◊ La documentación en papel complementa la información de soportes audiovisuales © *Fabricia Malan*

4.1 Surgimiento histórico

4.1.1 La archivística audiovisual no tuvo un comienzo formal. Surgió de fuentes difusas, en parte bajo el auspicio de una amplia gama de instituciones académicas dedicadas al acopio como una extensión natural de su trabajo. La archivística audiovisual se desarrolló en paralelo, más que a la zaga del crecimiento en la popularidad y el alcance de los medios audiovisuales. Los archivos de cine, radio y más tarde televisión, en un principio tendían a ser institucionalmente diferentes entre sí, y a reflejar el carácter distintivo y único de cada medio y sus respectivas industrias. A partir de la década de 1930, su identidad se tornó más visible al establecer asociaciones profesionales internacionales para representar a sus respectivos medios.[48]

4.1.2 De manera similar los archivistas audiovisuales como grupo profesional no tuvieron un origen formal. Conforme evolucionó el campo de trabajo, ellos fueron atraídos hacia el grupo desde muchas áreas: las profesiones de la memoria, la academia, las industrias de la radiodifusión y la industria de la grabación, las ciencias y las artes. Algunos tenían certificaciones formales en su campo de origen, y muchos no las tenían. Lo que parecían tener en común era una sensación de pérdida inminente y catástrofe; y una motivación, y en algunos casos un sentido de misión para frenar esa tendencia.

4.1.3 Durante los primeros años del siglo XX no era de ningún modo evidente que las grabaciones sonoras y las películas tuvieran algún valor perdurable. Mientras que su invención fue hasta cierto grado el resultado de la curiosidad y el empeño científicos, su rápido crecimiento fue motivado por su explotación como un medio para el entretenimiento popular.

4.1.4 Pero hubo algunos esfuerzos tempranos para subrayar el valor de los materiales audiovisuales

48 Mientras que normalmente la FIAF, FIAT/IFTA y la IASA representan los archivos de cine, televisión y sonido respectivamente, sus roles son más complejos. La FIAT/IFTA es de hecho una asociación de la industria de la televisión, la FIAF es un foro para archivos no comerciales de cine y televisión que persiguen un papel más autónomo como instituciones públicas y guardianes públicos. Los miembros de la IASA incluyen a organizaciones interesadas en el sonido y con frecuencia otros medio audiovisuales. Algunos archivos pertenecen a varias asociaciones. La ICA y la IFLA proveen foros para archivos audiovisuales que tienen vínculos con los mundos de la archivonomía general y las bibliotecas.

en las instituciones que los resguardaban en esa época. Por ejemplo en Viena, en 1899, el Osterreichische Akademie der Wissenschaften, estableció su Phonogrammarchiv para coleccionar grabaciones sonoras etnográficas (posiblemente el primer archivo sonoro establecido deliberadamente en el mundo).[49] Al mismo tiempo, en Londres, el Museo Británico trató de adoptar la tarea de coleccionar imágenes en movimiento a modo de registro histórico; mientras que en Washington, la Biblioteca del Congreso daba muchas vueltas sobre qué hacer con las impresiones en papel de los primeros rollos de película almacenados para el registro de los derechos de autor.

4.1.5 Aquí, lo que una revista de la época registró sobre el dilema:

La película no era ni una impresión ni un libro; de hecho todos podrían decir lo que no era, pero nadie podía decir lo que sí era. El asunto no estaba bien clasificado. El problema real era que nadie podía decir exactamente en dónde había que clasificarla. (The Era, 17 de octubre de 1896).

Además, unos meses después, la *Westminster Gazette* (20 Feb. 1897) lo veía así:

...el trabajo ordinario del área de impresiones del Museo Británico está bastante desorganizado por la colección de fotografías animadas que han estado llegando en grandes cantidades para el desconcierto de los encargados... la degradación de la sala consagrada a Durero, Rembrandt y otros maestros... [en la que el personal] con pocas ganas cataloga 'El Derby del Príncipe', 'La playa de Brighton', 'Los Autobuses de Whitehall', y las otras escenas atractivas que deleitan el gran corazón del público de las salas de música... con toda seriedad, ¿no es un poco absurdo coleccionar basura?

4.1.6 Los medios audiovisuales no encajaron fácilmente en los puestos de trabajo de las bibliotecas, archivos y museos de principios del siglo XX, y a pesar de que hubo excepciones[50] su valor cultural fue ampliamente ignorado.[51] En 1978, el pionero en archivos de cine de la Biblioteca Nacional de Australia, Rod Wallace recordaba la década de 1950:

Las actitudes públicas hacia los materiales históricos eran muy diferentes entonces, particularmente en el mundo del cine. Nosotros nos reuníamos con mucha apatía al principio. Nos consideraban como locos, y así nos lo dijeron en muchas ocasiones. Nunca olvidaré la ocasión en que en un cine lleno de personas relacionadas con la industria del cine, mientras les exhibía un programa de películas antiguas, recuperadas por la Biblioteca, un hombre me dijo que deberíamos habernos deshecho de todo. ¡Y los demás estuvieron de acuerdo con él!

4.1.7 Declarar que uno es el "primero" en cualquier campo de trabajo es algo que debería hacerse sólo de manera tentativa, para no equivocarse. Los archivos de cine, como entidades distintas a las instituciones de la memoria tradicionales, parecieron emerger por primera vez en Europa y América del Norte y se convirtieron en un fenómeno visible para la década de 1930,[52], mientras que los archivos sonoros, en una gama de formas organizacionales han evolucionado de manera

49 Desde su inicio, su objetivo fue lograr la permanencia de las grabaciones, crear documentación para ayudar en la investigación y seguir un programa. Es decir, cumplir con la definición de archivo audiovisual del punto 3.3.3.2.

50 Tal como el Britain's Imperial War Museum que recolectó definitivamente películas hasta a partir de 1919.

51 Un factor clave para el descuido de los materiales audiovisuales por parte de las bibliotecas y los archivistas en general, fue el sesgo hacia lo textual de ambas profesiones. Canadians Terry Cook y Joan Schwartz (en Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory Archival Science 2, 2002 pp. 1-19 y otros) se encuentran entre los que han investigado este fenómeno.

52 Entre los archivos pioneros pudo haber estado el que tuvo su inicio en 1917, pero el concepto fue definido por los cuatro miembros fundadores de la FIAF en 1938.

separada. Un intento contemporáneo de combinar ambos conceptos surgió en Australia.[53] Después de la Segunda Guerra Mundial, este movimiento se diseminó al resto del mundo de manera dispar; lugar por lugar, e institución por institución. Lentamente y por etapas, el valor cultural de los medios audiovisuales ganó legitimidad y cada vez más amplia aceptación. El desarrollo de la radio a partir de la década de 1920, junto con la grabación y la transmisión de los programas, creó géneros totalmente nuevos de material potencialmente preservable, mientras que la popularidad que ganó la televisión a partir de la década de 1940 hizo lo mismo por las imágenes en movimiento. También logró algo más: traer a la luz pública los contenidos olvidados de las bibliotecas de estudio y sensibilizó a una generación sobre la importancia de preservar la herencia fílmica, en riesgo de desaparecer. Los formatos cambiantes para las grabaciones sonoras y el cambio de la película de nitrato de celulosa por la de triacetato de celulosa, reforzaron las crecientes preocupaciones sobre la supervivencia y el acceso futuro.

4.1.8 Fue el perseverante trabajo de los archivos audiovisuales, a menudo de cara a la indiferencia –e incluso la abierta oposición– de los productores de cine, radio y televisión, temerosos de que su material protegido por los derechos de autor pasara a una custodia que no fuera la suya, lo que al final trajo ganancias inesperadas para ellos. Esto comenzó cuando las cadenas de televisión y más adelante los distribuidores del consumo de audio y video comenzaron a explotar la riqueza de los archivos mundiales de cine y audiovisuales, y a revelar los comienzos de una racionalidad económica en la preservación audiovisual.

4.1.9 El panorama hoy en día es muy complejo, como lo indica la tipología presentada más abajo. La archivística audiovisual tiene lugar dentro de un amplio rango de tipos institucionales y está en constante desarrollo, en tanto que las posibilidades de distribución física y digital se expanden. Las casas productoras y las redes de difusión entienden el valor comercial de proteger los bienes corporativos y algunas han establecido sus propios archivos internos.

4.1.10 La historia de la archivística audiovisual difiere en mucho de país a país y de región a región, y es un área donde falta mucho por investigar y por registrar (una tarea más allá del alcance de este documento). Su surgimiento no ocurrió de manera simultánea en el mundo. El movimiento creció incesantemente en Europa y América del norte durante la posguerra, mientras que en el sudeste asiático, Australia, África y América Latina sólo empezó a ganar realmente ímpetu, hasta la década de 1970 o después, a pesar de la presencia largamente establecida de la producción, en esas regiones, de películas y programas de radio, televisión y audio. Por supuesto que hubo excepciones, tales como la puesta en marcha temprana de archivos en Vietnam, México y otras partes de América Latina.

4.1.11 La diferencia no puede ser explicada completamente por la disparidad en el nivel de recursos, ambientes y panoramas políticos; se debe también en gran medida a un asunto de tiempo: el tiempo para realizar cabildeo y buscar apoyo / voluntad política. La conciencia puede haberse desarrollado con mayor facilidad en los panoramas culturales tempranos del hemisferio norte. Y el desarrollo continúa siendo disparejo: en muchos países el trabajo serio en esta materia está aún por comenzar. Como siempre ha ocurrido, la tarea todavía requiere de pioneros comprometidos.

4.2 Alcance de las actividades

4.2.1 Los archivos audiovisuales, como una totalidad, abarcan en gran medida la misma gama de actividades que otras instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio. La función de construir, documentar, manejar y preservar una colección, es central, y con ello viene la natural

53 La National Historical Film and Speaking Record Library fue establecida por el gobierno australiano en 1935. Esta institución fue el precursor del actual National Film and Sound Archive of Australia.

presunción y suposición de que la colección será accesible.

◊ Escuela de verano de la FIAF en Berlín Este, 1973 © *UNESCO*

4.2.2 El alcance y carácter de la colección estará definido por una política, y ¡es deseable que ésta esté escrita! El tema, el tipo de medios, la descripción técnica, el origen, el periodo cronológico, el género y el estatus de los derechos de autor son, entre muchos otros, los elementos que definen el alcance de una colección. Se proveerá de documentación, gestión, manejo físico y virtual y arreglos para el acceso. Mientras que la administración será responsabilidad del archivo, la colección no necesariamente estará almacenada en un edificio bajo su control; y el almacenamiento puede otorgarse a un tercero mediante un contrato.

4.2.3 Igualmente la preservación será responsabilidad del archivo, aunque ciertas actividades o procesos, tales como la digitalización, pueden ser realizados por proveedores externos especializados. Cuando esto ocurra, será responsabilidad del archivo aplicar el control de calidad para asegurar que los estándares que ha establecido sigan siendo respetados.

4.2.4 Alrededor de estas actividades se construye una multitud de otros programas que variarán con cada archivo, sus políticas, prioridades y circunstancias, pero que no obstante serán expresiones de su carácter esencial. He aquí una lista parcial.

- Centros de investigación y servicios bibliotecarios
- Proyecciones públicas e instalaciones para presentaciones de programas
- Catálogos en línea
- Programas de historia oral
- Programas profesionales de enseñanza
- Comercialización de productos basados en las colecciones
- Programas de publicaciones
- Préstamo de soportes y objetos para presentaciones externas y exhibición
- Programas de eventos públicos: conferencias, presentaciones, festivales, exhibiciones
- Instalaciones públicas: tiendas, cafetería, lugares de reunión

4.3 Tipología

4.3.1 Explicación

4.3.1.1 Los archivos audiovisuales abarcan una pluralidad de modelos institucionales, tipos e intereses. A pesar de que se reconoce que cada organización es única, y que cualquier tipología es hasta cierto grado arbitraria y artificial, la categorización es una forma útil para tratar de darle un poco de forma a este campo de trabajo.

4.3.1.2 Como una forma de hacer esto, abajo se exponen varios puntos de referencia para 'posicionar' cualquier archivo.

- con fines de lucro o sin ellos
- un nivel de autonomía
- un estatus

- usuarios
- alcance de medios y capacidad
- carácter y énfasis

4.3.1.3 Ninguna de las categorías en esta tipología coincide con la membresía de alguna de las asociaciones profesionales, aunque representan factores que algunas toman en cuenta para determinar una elegibilidad. Muchos archivos no pertenecen a ninguna asociación profesional.

4.3.2 Sin o con fines de lucro

4.3.2.1 La archivística audiovisual comenzó como un movimiento motivado culturalmente, preservando materiales por su valor intrínseco, y sin tomar en cuenta su valor comercial potencial; en ocasiones de hecho trabajando en contra de un ethos comercial prevaleciente que impulsaba la destrucción de películas y grabaciones 'anticuadas' y aparentemente sin valor. Este valor altruista fundamental sigue siendo primordial aunque en éste, como en otros campos de la preservación cultural, tal actividad no es económicamente autosuficiente y depende de fondos procedentes de entidades públicas o filantrópicas.

4.3.2.2 Cada vez más, los archivos sin fines de lucro están siendo complementados por otro modelo: el archivo autosuficiente, el cual es capaz de mantenerse a sí mismo mediante la generación de ingresos a partir de su colecciones, a través del otorgamiento de licencias, la segmentación, la adaptación y otras maneras de ejercer el control sobre los derechos de autor, ya sea sobre los propios o sobre los del propietario. Tales archivos son típicamente subconjuntos de instituciones de producción mayores, tales como productores de discos, estudios de cine o difusores de televisión. La proliferación de salidas para materiales de programas retrospectivos ha hecho nuevamente valiosos algunos recursos, alguna vez olvidados.

4.3.2.3 Un archivo nacional administrado por el gobierno, es el ejemplo clásico del modelo sin fines de lucro: un archivo propio de radio o televisión comercial, o una biblioteca de imágenes, lo es del modelo con fines de lucro. Los primeros tienen fines altruistas, que son percibidos públicamente como meritorios, independientemente del rendimiento financiero, y pueden proveer acceso en un esquema sin fines de lucro. Aquellos con fines de lucro están encargados de manejar los bienes con el objetivo de generar ingresos o su equivalente en especie y pueden tener estrategias para generar ganancias. Estas perspectivas y diferentes valores influyen en todo, desde la política de selección y servicios de acceso hasta los estándares y métodos de preservación.

4.3.2.4 La diferencia es fundamental para la estructura del campo de la archivística audiovisual y sus asociaciones profesionales. La FIAF, por ejemplo, no acepta instituciones con fines de lucro como miembros completos, mientras que la IASA y la AMIA están abiertas a instituciones tanto con fines de lucro como sin éstos. Puesto que ambos tipos de archivo están comprometidos con la tarea compartida de asegurar la supervivencia de la herencia audiovisual, hay afinidades y cooperación. Los archivistas individuales pueden moverse entre ambos tipos a lo largo de su carrera y los problemas y tensiones creados por ambos conjuntos de valores son una área importante de discusión profesional.

4.3.2.5 Los dos enfoques no son mutuamente excluyentes. Los archivos sin fines de lucro enfrentan la realidad de que las colecciones y programas crecen de manera más rápida que los subsidios. Por lo tanto se involucran en actividades comerciales (tales como la comercialización de derechos o el lanzamiento de contenido de sus colecciones en formatos comerciales) o en la obtención de patrocinios, como una forma de complementar sus ingresos; y al hacerlo aprenden las habilidades y perspectiva valiosas de las empresas comerciales. Por otro lado, los archivos con fines de lucro pueden introducir un grado de altruismo en la implementación

de sus políticas de selección, tal vez llevando a cabo un proceso interno gradual de educación a través de la organización a la que pertenecen.

4.3.2.6 La introducción de programas de preservación digital ha subrayado los problemas que enfrentan los archivos sin fines de lucro. Estos programas requieren la continuidad de los recursos financieros a un nivel totalmente nuevo. Algunos archivos han sido forzados a desarrollar estrategias para generar ingresos propios para mantenerse. La preservación digital ha aumentado de manera permanente la necesidad de los archivos audiovisuales de contar con una base mayor de recursos económicos.

4.3.3 ¿Qué tan autónomos?

4.3.3.1 Algunos archivos son organizaciones independientes en la plena extensión de la palabra: están legalmente constituidos como tales, tienen fondos seguros, y estatutos y una organización de gobernanza que los hace independientemente responsables ante un consejo o junta y su base de apoyo, y tienen total discrecionalidad profesional en el desempeño de sus funciones. Otros son claramente, divisiones subordinadas de entidades más grandes con fondos sujetos y de alcance limitado en su discrecionalidad profesional. La mayoría de los archivos están en algún punto intermedio entre estos dos extremos.

4.3.3.2 La autonomía es un atributo valorado por los archivos, pues para su operación efectiva y ética es esencial un nivel mínimo de autonomía profesional. El grado de autonomía tampoco es inmediatamente obvio: instituciones aparentemente independientes pueden resultar ser divisiones de organizaciones mayores y tener poca autonomía legal o práctica. Por el contrario, a divisiones de organizaciones mayores puede a veces otorgárseles considerable independencia de facto.

4.3.4 Estatus

4.3.4.1 Este término no pretende ser usado en un sentido peyorativo o elitista: es un descriptor puramente práctico y parte esencial de los términos de referencia de un archivo.

4.3.4.2 El estatus *geográfico* define el territorio que el archivo cubre o representa. Un archivo nacional tiene un alcance de acopio y de servicio más amplio, pero tal vez menos detallado que un archivo que trabaje a nivel regional, provincial o local. Y también puede tener otros roles; por ejemplo, como coordinador o formador, apropiado para el nivel nacional.

4.3.4.3 Muchos archivos gubernamentales o cuasi gubernamentales tienen estatus *oficial*: donde su rol y mandato es reconocido de algún modo por el gobierno, ya sea en la legislación o en arreglos prácticos administrativos. Este estatus puede expresarse en mecanismos de financiación (una subvención anual constante por parte del gobierno), o en mecanismos de rendición de cuentas, y estar expuesto al escrutinio público. Y también pueden beneficiarse de depósitos legales u otra forma de mecanismos obligatorios.

4.3.4.4 Los archivos *adquieren* estatus y autoridad a lo largo del tiempo. Lo cual puede deberse al efecto combinado de la edad de la institución, la calidad y prestigio de la colección, la gama de actividades, la visibilidad general y las destacadas personalidades a su cargo. También puede deberse al papel que juega el archivo en el amplio mundo profesional y al efecto percibido en el campo de trabajo en general.

4.3.5 Usuarios

4.3.5.1 Los archivos se definen por el público al que sirven. Una definición obvia surge haciendo un paralelo con la dicotomía referida arriba sobre aquellos que tienen fines de lucro y sin ellos.

Los archivos propios de las cadenas de transmisión por ejemplo pueden atender en primer lugar las necesidades internas de producción y la estrategia de la entidad a la que pertenecen, y en cierta medida estar integradas en la producción cotidiana y en el flujo de trabajo técnico de la organización. Los materiales pueden ser suministrados a un conjunto más amplio de usuarios de un modo que refleje la motivación con fines de lucro, y hay la posibilidad de que el emisor implicado también controle los derechos de autor. El acceso puede ser negado si existe algún conflicto con otras agendas (por ejemplo una estrategia de re-lanzamiento).

4.3.5.2 El archivo sin fines de lucro estará motivado por valores culturales y de interés público, pero dentro de ese campo hay una amplia variedad de usuarios. Los archivos de universidades, por ejemplo, pueden conscientemente enfocarse a atender al usuario académico desarrollando su colección con servicios que son impulsados por programas de estudios. Otros pueden estar más atentos a las necesidades de la industria de producción audiovisual, la apreciación cultural, la investigación o el turismo, por ejemplo. Mientras mayor sea el archivo y más amplio su enfoque, mayor será su necesidad de atender a muchos tipos de audiencias, incluso internacionales a través de plataformas como Europeana, por ejemplo.

4.3.6 Alcance y capacidad de los medios

4.3.6.1 Mientras que la mayor parte de las Instituciones dedicadas a la preservación de la memoria cuentan hoy con una amplia gama de medios, la mayoría de los archivos audiovisuales (y sus asociaciones profesionales) tienen una historia de especialización en cine, televisión, radio o audio, que es tanto conceptual y cultural como práctica. Y en tanto que los medios audiovisuales han convergido tecnológicamente, la gama de áreas de especializaciones y prácticas se ha ampliado. La reparación y la restauración de películas son habilidades diferentes a la restauración sonora de discos de acetato o las grabaciones antiguas en cinta magnética. Y la experiencia sobre historia de la Ópera China es un campo de conocimiento diferente al de la animación de cine en Hollywood en la época previa a la televisión.

4.3.6.2 Los archivos varían enormemente no sólo por las áreas en las que se enfocan y por sus conocimientos, sino también por sus instalaciones y capacidades. Hay grandes archivos que cuentan con lo más avanzado en cuanto a repositorios para el almacenamiento de su colección, y con laboratorios para el procesamiento de imágenes y sonidos, así como teatros y auditorios especializados, y sistemas de almacenamiento masivo digital, instalaciones públicas de investigación y más. Y por otra parte hay pequeños archivos que cuentan con pocas o ninguna de estas cosas, a pesar de que pueden aspirar a llegar a tenerlas y por lo tanto dependen de contratos con proveedores externos para el almacenamiento de su colección, la digitalización u otras tareas, ya sea en instalaciones comerciales especializadas o con otras instituciones, en cuyo caso es necesario desarrollar métodos de control de calidad para asegurar que se siguen los estándares propios.

4.3.6.3 Dado que cada archivo ha evolucionado en circunstancias económicas, políticas y culturales particulares, la gama y capacidades son tanto un producto del pragmatismo como del idealismo. Lo que una sola institución nacional abarca en un país puede ser cubierto por varias en otro, y ¡hay política entre las instituciones así como al interior de las mismas!

4.3.7 Carácter y énfasis

4.3.7.1 A riesgo de aplicar etiquetas demasiado simples. El siguiente es un método para agrupar los archivos por sus diferentes características y énfasis. Algunos archivos pertenecen a dos o más de estos grupos. Otros han crecido con un inicio modesto mediante selección y adquisición metódicas y con base en políticas. Algunos han comenzado con la adquisición de grandes

colecciones privadas o corporativas. Y otros más llevan la marca de una personalidad en su fundación cuyas preferencias han dado forma a la colección y al carácter del archivo.

◊ Apilar discos para almacenarlos puede provocar que se rompan © *Fabricia Malan*

4.3.7.2 **Archivos de radiodifusión:** aquellos que contienen mayormente un inventario de programas seleccionados de radio y televisión y grabaciones comerciales, para ser preservados (normalmente como bienes corporativos) y como recursos para su difusión y producción. Estos archivos pueden ser organizaciones comerciales. Con algunas excepciones significativas muchos son departamentos de organizaciones de radiodifusión, que van desde grandes cadenas hasta pequeñas estaciones públicas de radio y televisión, mientras que otras tienen diversos grados de independencia. Las colecciones pueden también incluir material 'en frío', tal como entrevistas y efectos de sonido, así como materiales auxiliares, tales como guiones o documentación de programas. Muchos archivos de radiodifusión tienen presencia en Internet, y ofrecen podcasts, descargas y reproducción bajo demanda.

4.3.7.3 **Archivos de programación:** algunos archivos se caracterizan particularmente por programas bien investigados y curados en sus propios cines, auditorios o salas de escucha como un medio para dar acceso al público con propósitos culturales o educativos. Éstos pueden ser presentados mediante charlas a cargo de especialistas y le permiten al público experimentar con viejas tecnologías de audio, o formatos de película obsoletos. Las presentaciones de sonido pueden incluir canciones, programas de radio o grabaciones históricas. Las proyecciones de películas pueden contar con acompañamiento en vivo para las películas mudas y la búsqueda de la mejor impresión o calidad digital. Estos archivos pueden nutrir habilidades en vías de desaparición tales como la proyección de películas o grabaciones acústicas. Un énfasis en el cine como una forma de arte puede ser característico.[54]

4.3.7.4 **Museos audiovisuales:** el énfasis de estas organizaciones es la preservación y presentación de artefactos, tales como cámaras, proyectores, fonógrafos, posters, publicidad y objetos efímeros; y vestuarios y objetos de interés y la presentación de imágenes y sonidos en el contexto de una presentación pública, tanto con propósitos educativos como de entretenimiento. Artefactos tales como linternas mágicas y juguetes ópticos –el preludio del advenimiento de las grabaciones sonoras y el cine– son incluidos con frecuencia para dar contexto histórico. En esta categoría los museos de cine forman un grupo reconocible mientras que otros enfatizan los medios de difusión o las grabaciones sonoras. Hay algunas colecciones e instalaciones muy grandes y espectaculares. Hasta cierto punto, la mayoría de los archivos audiovisuales, puesto que mantienen tecnologías obsoletas, son museos audiovisuales en funcionamiento.

4.3.7.5 **Archivos audiovisuales nacionales:** éstas son instituciones muy variadas, a menudo grandes,

54 Siguiendo el énfasis operacional del posible creador del término, la Cinematheque Française, algunos archivos de cine –aunque por poco los únicos– tradicionalmente se denominaron cinematheque. Más recientemente, este término ha sido adoptado por otras organizaciones que si bien no son propiamente archivos, presentan programas de presentación de películas especializados.

que operan a nivel nacional con el mandato de documentar, preservar y darle acceso público a toda una parte significativa de la herencia audiovisual de un país. A menudo cuentan con fondos gubernamentales e incluyen muchos de los archivos de cine, televisión y sonido más grandes y mejor conocidos del mundo. Si aplica algún depósito legal, esos archivos son muy probablemente beneficiarios. Los servicios de acceso varían enormemente y cubren todo el espectro de exhibición pública, comercialización, apoyo profesional y servicio de investigación privado. Éstos pueden incluir servicios de asesoría técnica especializada y a menudo complementan, dan servicio y coordinan las actividades de archivística audiovisual de otras instituciones del país. Su papel es análogo al que tienen las instituciones nacionales encargadas de la preservación del patrimonio: en algunos casos los archivos son departamentos de tales instituciones, y en otros casos son entidades separadas de estatura y autonomía comparables.

4.3.7.6 **Archivos universitarios y académicos:** en todo el mundo hay muchas universidades e instituciones académicas que albergan archivos sonoros, de imágenes en movimiento o generales. Algunos fueron fundados debido a la necesidad de darles servicio a programas académicos, otros para preservar la herencia de la localidad geográfica y la comunidad de la institución. Otros cumplen ambas funciones. Varios han crecido a lo largo del tiempo hasta convertirse en operadores sustanciales con un perfil nacional o internacional. Algunos más han desarrollado una base diversa de financiamiento y programas importantes de difusión para la preservación y restauración. Otros han seguido la senda de la 'programación' y han desarrollado conocimientos en esta área. Otros más han permanecido pequeños, enfocándose en un papel específico y desarrollado una profunda especialización en el tema.[55]

4.3.7.7 **Archivos temáticos y especializados:** este también es un grupo grande y variado de archivos que no abordan la generalidad de la herencia audiovisual, sino que han optado por una especialización clara y muy enfocada. Puede ser un tema o una materia, una localidad, un periodo cronológico específico, un formato particular de imagen en movimiento o un audio. Podría ser un material relacionado específicamente con grupos culturales, disciplinas académicas o un campo de investigación. Ejemplos son las colecciones de historia oral, de música folclórica y de materiales etnográficos. La mayoría son probablemente departamentos de una organización mayor, aunque algunos son independientes. Es característico que su énfasis busque proporcionar servicios a investigadores privados o académicos.

4.3.7.8 **Archivos de los estudios:** algunas casas productoras importantes, por ejemplo de la industria cinematográfica, han generado un enfoque consciente de preservación de sus propios productos mediante la implementación de unidades de archivo o de divisiones dentro de sus organizaciones. Al igual que la mayoría de los archivos de radiodifusión, el propósito subyacente es comúnmente el manejo de bienes para servir objetivos de mayor alcance a nivel corporativo, pero tales archivos en ocasiones tienen recursos significativos para dedicarlos a la reconstrucción y restauración de películas, programas y grabaciones que tienen potencial comercial.[56]

4.3.7.9 **Archivos regionales**, de una ciudad o locales: hay muchos archivos que operan a nivel sub-nacional. Su formación puede tener origen en circunstancias administrativas o políticas particulares –tales como programas gubernamentales de descentralización– y sus objetivos estarán igualmente enfocados. Tienen la ventaja particular de ser capaces de movilizar el

55 Estos archivos se distinguen de las colecciones de recursos audiovisuales, que son una característica común en universidades que pueden no perseguir fines archivísticos.

56 Un ejemplo bien conocido de la década de 1990 fue la novedosa restauración basada en tecnología digital de la película clásica de Disney, Blanca Nieves. La inversión hecha por Disney fue recuperada mediante acuerdos previos al lanzamiento, estrategia que han seguido muchos productores desde entonces. El costo de la restauración hubiera sido prohibitivo para una institución pública.

apoyo e interés de las comunidades locales, las cuales pueden relacionarse con la actividad de un modo en el que no lo hacen con instituciones especializadas o nacionales más remotas. Como resultado de ello, materiales invaluables y de origen privado pueden ser conocidos y hallar su camino hacia tales archivos. Éstos son albergados por instituciones solidarias tales como bibliotecas, instituciones culturales y educativas o autoridades locales o municipales.

4.3.7.10 **Los archivos comunitarios** son tal vez un grupo relacionado, que vincula colecciones de materiales que están en manos privadas, sociedades históricas locales y otras entidades comunitarias. Los hay de diversos tipos y los sonidos e imágenes en movimiento y digitalizados son fáciles de incorporar a su red o acervo. Las comunidades toman muchas formas y la preocupación por la supervivencia de películas caseras privadas está creando otras redes y estrategias de preservación.[57]

4.3.7.11 **Los archivos digitales** en línea no tienen repositorios físicos pero incrementan sus colecciones en línea a partir de varias fuentes, que incluyen incitar al público a donar archivos digitales. Estos archivos son menos exigentes acerca de la calidad técnica de las imágenes y sonidos que coleccionan, en tanto que el método de adquisición impone sus propias limitaciones, más que los temas de su colección. La sustentabilidad a largo plazo puede ser un problema para estos archivos.[58]

4.3.7.12 **Las instituciones de la memoria en general:** tal vez sea ésta la categoría más grande de todas. Muchas instituciones tienen una acumulación significativa de materiales audiovisuales destinados a su retención permanente. En ocasiones, estos archivos pueden ser adquiridos como una parte integral de una colección o fondo. Sin embargo, puede ser que no haya un departamento audiovisual o personal especializado o instalaciones para hacerse cargo de todos ellos, por lo que a largo plazo, la preservación y acceso a estos materiales representa un dilema.

4.4 Visión del mundo y paradigma

4.4.1 Introducción

4.4.1.1 Un rasgo que define a las diversas instituciones de la memoria es su perspectiva particular, paradigma o visión del mundo, que se plasma en la gran cantidad de material de interés potencial para ellas, y que les permite seleccionar, describir, organizar y proveer acceso de manera significativa a los materiales. Estas instituciones tienen mucho en común: las disciplinas para la construcción de colecciones, el manejo y conservación del material, y el proporcionarle acceso a los usuarios, son elementos estándar. Hay motivaciones culturales y éticas, las cuales trascienden a las mecánicas o utilitarias; ;hay una gestión de demandas con escasos recursos. Las diferencias surgen en el modo en que estas funciones son atendidas.

4.4.1.2 A pesar de que estas visiones del mundo estan influídas por la tradición y la historia, *no están esencialmente determinadas por el formato físico o digital de los materiales:* bibliotecas, archivos, museos y archivos audiovisuales, todos ellos coleccionan formatos basados en papel, formatos audiovisuales y formatos digitales; y por ejemplo, cada vez más, entregan y adquieren materiales de manera electrónica. A riesgo de simplificar, se sugieren algunas

57 El Center for Home Movies y el día internacional de la película casera es un ejemplo www.centerforhomemovies.

58 Por ejemplo, el Archivo Digital sobre el 11 de septiembre, www.911digitalarchive.org, y la plataforma MASE www.mase.es

comparaciones.[59] Más allá de los comentarios hechos aquí, se requiere un análisis más a fondo.

4.4.2 Bibliotecas

4.4.2.1 Las bibliotecas, tradicionalmente repositorios de la palabra escrita e impresa, son proveedoras de información en todos los formatos. Manejan material que en su mayor parte ha sido publicado y/o diseñado para su diseminación, creado con la intención consciente de informar, persuadir, emocionar o entretener. La unidad básica de la colección de la biblioteca es el libro publicado, periódico, programa, grabación, sitio web, mapa, pintura, archivo digital, etc. A pesar de que un libro determinado puede estar incluido en la colección de cientos de bibliotecas diferentes, cada colección es única en su carácter, de modo que refleja a los usuarios de la institución, las políticas y responsabilidades que la gobiernan, y la calidad de sus habilidades de selección. Las disciplinas de catalogación y bibliografía brindan control y acceso, y algunos campos significativos de información son la editorial, el autor, el tema y la fecha y lugar de la edición.

4.4.3 Archivos

4.4.3.1 Los archivos manejan registros acumulados de actividades sociales u organizacionales, tanto en formatos analógicos como digitales. Tradicionalmente, éstos han sido, en su mayoría, materiales originales no publicados, aunque hoy en día las mezclas son más complejas. Su interés se centra en la naturaleza de los registros como un residuo colectivo de alguna actividad, más que como trabajos independientes destinados o no a ser publicados. Este material es ordenado en contexto, la liga con su creador, actividad u otros registros relacionados son las principales consideraciones y los acervos se desarrollan, manejan y accesan en consecuencia. Por ejemplo un expediente de correspondencia archivado puede ser parte de una serie particular creada por una autoridad particular en circunstancias particulares o en un momento particular. Saber esto y utilizar el material en ese contexto es esencial para un entendimiento completo y correcto de éste. El contar con ayuda y no con catálogos, le da aquí al usuario un punto de entrada.

4.4.4 Museos[60]

4.4.4.1 Puede decirse que los museos manejan objetos más que documentos o publicaciones per se: los colecciona, los investiga, los documenta y los exhibe. La conservación es una habilidad y disciplina central, y las habilidades para hacer una exhibición pública, contextualizada, bajo condiciones controladas y con fines educacionales son su razón de ser fundamental. El uso de tecnología audiovisual para fines de exhibición es frecuente.

4.4.5 Archivos audiovisuales

4.4.5.1 Es evidente que la totalidad de los archivos audiovisuales, por necesidad, abarcan aspectos de los tres conceptos. Por ejemplo, el material que manejan puede ser publicado o inédito, aunque esta distinción no siempre es obvia o importante; el concepto de un film 'original' (como una película en negativo o el master de una grabación) también tiene significado. Las habilidades de catalogación y el control de inventarios son tan esenciales para los archivos audiovisuales como para las bibliotecas, museos y archivos. Y puesto que manejan un medio tecnológico es conceptualmente imposible separar la tecnología de su producto, por lo que las disciplinas de

59 Una matriz en la que se describen las diferencias esenciales entre archivos, bibliotecas, museos y archivos audiovisuales se incluye en el Apéndice 2.

60 El ICOM (International Council of Museums) define a un museo como "una institución sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe la herencia tangible e intangible de la humanidad y su entorno, con el propósito de educar, estudiar y disfrutar". (icom.museum consultado el 16 de octubre de 2015).

museología son relevantes. La mecánica y las formas de acceso, sea para individuos o grupos de diferentes tamaños, son numerosas. Y adicionalmente hay características distintivas que surgen de la naturaleza de los medios (ver el siguiente capítulo).

4.4.5.2 De igual forma, al interior de esta amalgama, hay aspectos de cada una de las antiguas profesiones que no son tan relevantes. Por ejemplo, los conceptos de la ciencia del archivo sobre el disco, el orden original y el respeto a los fondos pueden ser limitantes para el archivo audiovisual y no siempre relevantes para sus necesidades. Los conceptos bibliotecológicos sobre información y manejo de la colección tienen sus limitaciones. El acceso a los servicios puede ser muy costoso, por lo que la ética de acceso libre y público, tradicionalmente común en archivos y bibliotecas, puede resultar impráctica y complicarse con las realidades y políticas de control de los derechos de autor.

4.4.5.3 Las comparaciones son ilustrativas y valdría la pena estudiarlas. Para ilustrarlo, presentamos un ejemplo hipotético. El mismo programa de televisión puede, de manera legítima encontrar un lugar en todos los cuatro tipos de instituciones. En una biblioteca, puede representar información, un registro histórico o una creación intelectual o artística. Dentro de un archivo, puede formar parte de los registros de una organización particular, o ser el resultado de algún proceso administrativo. En un museo, puede ser una obra de arte o artefacto que puede ser exhibido. Cada concepto es legítimo y apropiado en su respectivo contexto, la misma obra es vista desde diferentes perspectivas –desde la visión del mundo del profesional involucrado– y manejada de acuerdo con ello. Los archivos audiovisuales verían esto de modo diferente, nuevamente desde su propia visión del mundo, que es igualmente legítima y apropiada: una síntesis de las anteriores.

4.4.6 El paradigma de los archivos audiovisuales[61]

4.4.6.1 Por otro lado, un archivo audiovisual está en una posición en la que considera a dicho programa *hipotético por sí mismo y no como un aspecto de otra cosa.* Por lo tanto, puede no verlo en primer lugar como información, o registro histórico o arte o registro de una organización. *Puede verlo como un programa de televisión que es todas esas cosas y más, y al mismo tiempo* dejar que ese hecho guíe sus métodos y servicios. El carácter de los medios audiovisuales y sus productos son un punto de referencia esencial para los archivos audiovisuales; así como hace siglos, el carácter del libro, como un fenómeno, era un punto de referencia esencial para las bibliotecas como las conocemos ahora.

4.4.6.2 Para ampliar esto, uno puede considerar, por ejemplo, cómo es que los archivos audiovisuales que también coleccionan materiales en papel –periódicos, posters, fotografías, guiones y otros similares– los manejan. En muchos archivos estos objetos no son percibidos por sí mismos sino en el sentido en que amplifican el valor de las grabaciones, películas o programas a los que aluden. Un poster de una película tiene valor y significado en un archivo audiovisual *debido a la película con la que se relaciona.* Y el mismo puede tener un valor muy diferente, como arte en una galería de arte.[62]

4.4.6.3 La medida en que este paradigma opera en la práctica, varía dependiendo de las circunstancias

61 El paradigma surge del propio análisis del autor, pero no excluye de ningún modo la posibilidad de otras visiones y construcciones conceptuales en un debate en el que sin duda vale la pena participar. Entre las publicaciones que tocan este tema se encuentra Echographies of television de Derrida and Bernard Stiegler, Polity Press, 2002.

62 Esto no significa que un archivo audiovisual olvide la dimensión artística en mayor medida que, por ejemplo, una biblioteca pueda ignorar el valor como artefacto o el artístico de un libro raro o un manuscrito. Más bien, indica el paradigma particular que le da forma a la colección y establece las prioridades.

y elecciones del archivo audiovisual. Los archivos audiovisuales autónomos –sean éstos de uno o múltiples medios– que tienen una independencia y estatus comparables a los de las bibliotecas, archivos y museos importantes son los mejores ejemplos, pues en estos casos se percibe que los documentos audiovisuales tienen el mismo estatus cultural que sus primos mayores. Los archivos audiovisuales que son parte de organizaciones mayores encuentran una posición entre este paradigma y la visión del mundo de la institución que los alberga. Obviamente, los documentos audiovisuales, como otros documentos, mantienen su carácter sin importar su contexto organizacional: el asunto es qué tanto ese contexto puede o debe reflejar la naturaleza del archivo audiovisual. (Los profesionales de bibliotecas, archivos y museos que son parte de organizaciones mayores enfrentan problemas similares).

4.4.6.4 Sustentabilidad social: así como la visión del mundo de las instituciones de la memoria no está determinada por los formatos físicos o digitales de los materiales que coleccionan (4.4.1.2), tampoco lo está por su infraestructura física o tecnológica. Es esperable que los archivos audiovisuales posean y preserven tecnología característica, pero como sistema socioeconómico, necesitan ser ágiles y adaptarse a la tecnología y a las expectativas cambiantes que los rodean. Un archivo puede ser un lugar físico pero también debe ser un lugar virtual, visible e involucrado en un ambiente constantemente cambiante de servicios usuarios, redes, colaboradores e inversionistas interesados que a la vez impactan el uso adecuado de la base de recursos del archivo. La Internet ha expandido de manera dramática, la visibilidad y el acceso a las colecciones audiovisuales para una generación que supone que si no encuentra algo en Internet, es porque no existe.

4.5 Perspectivas clave de los archivos audiovisuales

4.5.1 Características que los definen

4.5.1.1 Toda profesión tiene su manera característica de ver el mundo –su propia perspectiva sobre el tema y los problemas de mayor importancia– que la hacen diferente en este aspecto del resto de la comunidad. Estas perspectivas características a veces son sutiles y otras veces marcadas. Los archivos audiovisuales no son una excepción a esto. Al considerar los siguientes conjuntos distintivos, el lector puede compararlos con las perspectivas de otras profesiones y tomar nota de las diferencias.

4.5.2 La industria audiovisual

4.5.2.1 **La industria…** Los archivos audiovisuales son parte del mundo de las instituciones de la memoria, conscientes de las responsabilidades sociales y del ethos de servicio público que caracteriza ese mundo. Pero son ellos también, en diferentes grados, parte de otro mundo: las industrias audiovisuales internacionales y su cultura; de éste reclutan a su personal, hablan su lenguaje y atienden sus necesidades. También reflejan su espíritu emprendedor y su pasión por los medios. Al mismo tiempo, especialmente los archivos audiovisuales que son parte de organizaciones con fines de lucro más grandes, comparten los imperativos de (por ejemplo) generar ganancias o satisfacer las prioridades de las corporaciones a las que pertenecen sobre cuestiones más altruistas del bien social.

4.5.2.2 **Y su historia.** Si bien hay algunas excepciones notables, la lección de la experiencia es que las industrias audiovisuales se enfocan principalmente en su agenda actual de producción, por lo que comúnmente hay poco tiempo, recursos o voluntad para centrarse en la historia

corporativa y ver los productos de ayer desde un punto de vista cultural o histórico. Esos intereses tampoco son necesariamente coincidentes o compatibles con los de un archivo público. El valor de los bienes normalmente no es entendido hasta que es muy tarde para ser salvados. Por lo tanto son los archivos audiovisuales y los archivistas, sin importar su situación institucional y ethos, quienes deben proporcionar y promover una visión más amplia y a más largo plazo, si es que se pretende preservar la memoria pública y mantener el acceso a la cultura popular (distinta de la "alta" cultura). Los retos y tensiones para los archivistas audiovisuales pueden ser profundos.

4.5.3 Cultura Corporativa

4.5.3.1 La fragilidad y naturaleza fugaz de los medios audiovisuales, el toque pionero de la archivística audiovisual, la frecuente falta de recursos y la inseguridad del empleo, el rápido desarrollo del panorama tecnológico y organizacional, y el ser tan pocos con respecto al tamaño de la tarea, les da a los archivos y archivistas audiovisuales un sentido de misión y de urgencia: "tanto por hacer y en tan poco tiempo". Ellos se enfrentan constantemente a las implicaciones de sus propias acciones, inacciones y limitaciones: necesitan convencer, cambiar actitudes y amoldar su ambiente.

4.5.3.2 Esta realidad se expresa en un sentido de vocación y compromiso, en ocasiones apasionado por el joven campo de trabajo que aún se halla en vía de obtener un estatus, reconocimiento formal y formación establecida y acreditación de sus profesiones hermanas. La archivística audiovisual hasta ahora no parece ofrecer un camino a la fama y a la riqueza aun cuando existe en medio de una industria que se identifica fuertemente con esas cualidades en la percepción pública. Tampoco goza de los aspectos legales tradicionales establecidos por la industria editorial o las burocracias gubernamentales, afines a las bibliotecas y archivos nacionales: trabaja dentro de un ambiente comercial y legal cambiante de una industria muy preocupada con el control de los derechos de autor.

4.5.3.3 Por lo anterior, la versatilidad es una de las características de los archivistas audiovisuales. Las habilidades sociales son cruciales en un campo que depende de las relaciones personales, tanto a nivel formal como informal. También lo son las habilidades de los políticos y abogados. Trabajar en ámbito del entretenimiento requiere capacidades creativas de maestría escénica- la habilidad de pensar y presentar de manera creativa y con un espíritu emprendedor como un productor de un programa o un cineasta, en empatía con ellos. Si uno no disfruta de los medios audiovisuales por sí mismos, es poco probable que pueda comprender su naturaleza o la de aquellos que dedican sus carreras a la creación, explotación y colección de obras audiovisuales.

4.5.3.4 Estas cualidades complementan los elementos más académicos de la cultura de las instituciones de la memoria. Por ejemplo, un conocimiento técnico general e histórico de los medios audiovisuales y la archivística audiovisual son la base necesaria para la propia especialización. Un enfoque ético sensible y escrupuloso es esencial en un campo de trabajo donde constantemente se maneja información comercial confidencial y donde el acceso a transacciones de compra puede involucrar grandes sumas de dinero; se necesita un sentido crítico ya que muchos proveedores importantes (como los coleccionistas privados) prefieren confiar más en los individuos que en las instituciones.

4.5.3.5 En un campo de trabajo tan relativamente pequeño y donde las instituciones pueden ser también pequeñas, planear la sucesión puede resultar difícil. Y los factores del contexto pueden hacerlo aún más difícil. Para el caso de archivos que forman parte de una organización

mayor, las prioridades corporativas más amplias pueden ser las que determinen la planeación de la sucesión y esto no necesariamente resulta en beneficio del archivo. En algunos países, el cambio de gobierno puede significar una serie de nuevos nombramientos para dirigir las instituciones públicas, y afectar en consecuencia la permanencia del personal del archivo. De nuevo, la presión económica a veces fuerza a personas calificadas a aceptar puestos mejor pagados en otros campos y el archivo pierde esas capacidades.

4.5.3.6 Como lo muestra la historia, los archivos han sido construidos a menudo por pioneros que han reunido y formado un grupo de personas a lo largo de los años. Algunas veces esos individuos clave han hecho planes para su propia salida mediante una adecuada planeación de sucesión. Pero a veces esto no ocurre o algún individuo clave sale prematuramente por algún motivo y la organización puede quedar vulnerable.[63]

4.5.4 Preservación

4.5.4.1 El aspecto central de la preservación ha sido discutido en el capítulo anterior (3.2.6). La tensión entre preservación y acceso es relevante para la mayoría de las instituciones de la memoria. El acceso conlleva riesgos y/o costos sean éstos grandes o pequeños; aun así, la preservación sin el acceso no tiene sentido. Puede decirse, sin embargo que mientras que en muchas instituciones la preservación se concibe como un "extra añadido" al funcionamiento de la organización, es conceptualmente central al funcionamiento de un archivo audiovisual.

4.5.4.2 Debido a que los medios audiovisuales tienen una base tecnológica, las realidades de la preservación afectan a todas las funciones de un archivo audiovisual. Estas realidades son integrales a la operación diaria. La preservación le da forma a las percepciones y decisiones de un archivo: el acceso al material siempre ha tenido implicaciones tecnológicas y de costos, sean éstos pequeños o grandes. Los posibles modos de acceso, tanto analógicos como digitales son muchos. Si ya existe una copia de acceso, simplemente es una cuestión de su recuperación y entrega. Si dicha copia debe realizarse, casi con certeza deberá ser en un formato[64] adecuado tanto para el archivo como para el usuario y puede o no involucrar una negociación sobre su costo. Cualquiera que sea la elección, el modo de acceso debe ser tal que no represente un riesgo inaceptable[65] para la supervivencia de la obra.

4.5.4.3 En efecto, debido a su base tecnológica, los archivos audiovisuales a menudo se distinguen por su carácter como centros de conocimientos técnicos y equipos especializados: como lugares donde las tecnologías y los procesos obsoletos son, por necesidad mantenidos y cultivados para que el material en todos los formatos audiovisuales pueda ser restaurado y, en la medida de lo posible, reproducido fielmente. Este era un territorio totalmente desconocido para aquellos cuyos artefactos venían con el título pegado a las páginas. Los archivos tienen que manejar tanto los imperativos éticos y económicos que enfrentan, como las opciones analógicas y digitales que evolucionan y los formatos que proliferan. Ciertamente, el efecto inercial de almacenar, mantener y copiar cantidades siempre crecientes de materiales audiovisuales en formatos obsoletos, desalentará juicios apresurados en el futuro previsible.

63 El caso de estudio obvio es el de la Walt Disney Company. Pocas organizaciones han sido construidas tan fundamentalmente alrededor de una personalidad que fue literalmente irreemplazable. La muerte de Disney en 1966 confrontó a la organización con una transición difícil.

64 Incluyendo copias de acceso de películas. Debido a los costos, a la ausencia de laboratorios capacitados y a instalaciones para su proyección, pocas veces se hacen nuevas impresiones de películas. Para su proyección en cines, lo más probable es que el formato preferido sería DCP (Digital Cinema Package).

65 'Inaceptable' es un concepto relativo. No hay absolutos: sólo grados de riesgo, especialmente si un usuario desea tener acceso a una copia que tiene un estatus significativo de preservación o de artefacto. Cada archivo decide por sí mismo la forma en que maneja los riesgos.

Más aún, las habilidades estéticas, el conocimiento histórico y los juicios éticos involucrados en el trabajo de preservación son inherentes al carácter de los medios audiovisuales y siempre serán necesarios.[66]

4.5.4.4 El hecho de que la preservación sea central, lleva naturalmente a una característica relacionada: la mentalidad tecnológica del archivista audiovisual. Ésta es la capacidad de pensar constantemente en términos tecnológicos así como estéticos, de operar una gama de equipos técnicos, de entender las consecuencias directas para el material de la colección de almacenamientos no apropiados, y del mal manejo o mal uso del equipo en diversas circunstancias. Significa que el archivista que va al cine o escucha una grabación sonora, ve la televisión o un DVD, o accede a recursos en línea como YouTube, está consciente de manera innata de las características técnicas de lo que está viendo u oyendo: los artefactos digitales en la imagen de la televisión, el rango dinámico de la grabación, la calidad visual de la imagen en computadora y la condición de la película.

4.5.5 Enfoque evidencial

4.5.5.1 Lógicamente y de manera válida, los archivos audiovisuales usan métodos y principios para la adquisición, manejo, documentación y provisión de servicios, los cuales surgen de la naturaleza de los medios audiovisuales y su contexto físico, estético y legal. Por ello, éstos pueden diferir en su naturaleza o en modos más sutiles, de los enfoques correspondientes de las otras profesiones de la memoria. Si bien esto parece evidente, el hecho de que la archivística audiovisual haya surgido de esas profesiones, significa que la diferencia en los supuestos (a veces mutuamente incompatibles) ha sido aplicada de igual manera a la práctica de la archivística audiovisual.

4.5.5.2 Un ejemplo sencillo[67] de esto es la práctica que existía por parte de los bibliotecarios en insistir que las películas se catalogaran de acuerdo con el título que se encontrara en la misma película o escrito en la lata. Los encargados de los catálogos en los archivos de cine tuvieron que argumentar por largo tiempo que las películas debían ser catalogadas de acuerdo con los resultados obtenidos de las investigaciones sobre lo que la película realmente era, citando la facilidad con la que las películas podían ser ligadas a títulos engañosos, almacenadas en las latas equivocadas etc. ¡Este era un territorio totalmente desconocido para aquellos cuyos artefactos venían con el título pegado a las páginas!

4.5.5.3 Otra vez, se hizo evidente la necesidad de trabajar hacia los principios esenciales, aunque para muchos aún es un proceso por emerger. Por ejemplo, los dos enfoques diferentes, para organización y descripción de colecciones, de la archivística y la bibliotecología se han aplicado a la archivística audiovisual. Muchos archivos audiovisuales han desarrollado otros enfoques que si bien derivan de ambos, tienen diferentes supuestos básicos y son diferentes en la práctica. Un enfoque comúnmente adoptado es tratar las colecciones como un inventario, con una capa superpuesta de catalogación, lo que permite que la gestión y la descripción intelectual puedan efectuarse como actividades separadas, a menudo en diferentes momentos.

66 Esta es un área de debate ético y práctico en curso. ¿Puede una copia digital clonada ser un sustituto aceptable para un artefacto analógico original?

67 En la experiencia de este autor en un ambiente de biblioteca, fue *rigurosamente* necesario ordenar la colección de películas de 16mm de modo vertical en los estantes, en latas redondas y usando el sistema de clasificación Dewey. Por supuesto que las cintas VHS, CD y DVD son más fáciles de integrar en un sistema bibliotecario de acceso abierto puesto que su forma se parece mucho más a la de un libro.

4.5.6 Desarrollo de la colección

4.5.6.1 Así como las bibliotecas, museos y archivos, generalmente los archivos audiovisuales adquieren materiales a través de diversos medios; además, desarrollan y aplican políticas y mecanismos de selección o evaluación. Estos medios pueden incluir la compra, el intercambio o donaciones y en algunos casos arreglos de depósito legal. Pero el desarrollo de las colecciones tiene adicionalmente dimensiones muy características. Éstas incluyen en algunos casos sistemas de depósito legal (donde el archivo audiovisual tiene custodia pero no la propiedad legal de los derechos de autor y/o del material físico), producciones transmitidas en vivo, descarga de archivos, la creación de nuevas grabaciones (tales como paisajes sonoros e historias orales), y capacidades para detectar materiales fugitivos cuya vida útil comercial puede medirse en semanas en lugar de décadas. Búsquedas organizadas o 'localización de tesoros', en lugares poco probables son a veces la única manera de solicitar material antiguo. Los archivos audiovisuales tienen que ser buscadores activos y selectivos y no receptores pasivos.[68]

4.5.6.2 Los individuos, incluyendo a los coleccionistas, son una gran fuente de material y las relaciones con ellos son a la vez muy importantes. Incluso las mismas industrias audiovisuales se apoyan mucho en los contactos personales. La capacidad para desarrollar y mantener relaciones personales e inspirar confianza es esencial en un campo donde las sensibilidades pueden ser agudas y la confianza puede ser dañada fácilmente. Las cuestiones éticas de propiedad y uso surgen frecuentemente y requieren de prudencia.

4.5.7 Manejo de las colecciones

4.5.7.1 Debido a su naturaleza, muchos soportes audiovisuales analógicos son costosos y vulnerables a las condiciones ambientales. Ceñidos a los recursos económicos que tienen disponibles, los archivos audiovisuales mantienen diversos ambientes de almacenamiento con *temperatura/ humedad controlados*, tienen sistemas para examinar los materiales tras su adquisición y más adelante para revisar periódicamente las condiciones de sus posesiones. Sistemas de control del tipo de inventarios que le permiten a cada soporte ser identificado de manera única y una división de materiales de acuerdo con su forma, estatus y tamaño son aspectos de los sistemas de gestión de un archivo audiovisual. La acumulación de información técnica detallada sobresoportes analógicos individuales es necesaria para su monitoreo a lo largo del tiempo y para guiar el correcto tratamiento de conservación, en caso de ser necesario. En este contexto, la unidad clave es el soporte individual[69] ligado a una obra identificada por su título. En su concepción y aplicación, el enfoque surge de la naturaleza de los medios audiovisuales, tanto física como conceptualmente.

4.5.7.2 Para archivos digitales, el almacenamiento y las estructuras de administración aún se encuentran en evolución y extendiendo el conjunto de habilidades que requiere un archivo audiovisual. Las descripciones de contenidos y su origen son similares a los soportes analógicos pero también hay diferencias en los enfoques relacionados con el manejo de los metadatos y la necesidad crucial de un mantenimiento cíclico de los archivos. Aquí el punto

68 El modelo depende de las condiciones de organización del archivo audiovisual y de las políticas de la institución a la que pertenece. Algunos pueden ser menos activos en su enfoque y no necesitan ocuparse mucho de la selección. Los archivos gubernamentales oficiales, por ejemplo, pueden recibir transferencias forzosas de materiales de otras entidades gubernamentales.

69 *Soporte* quiere decir la unidad física individual; es decir, el carrete de cinta, carrete de película, disco, caset etc. Una obra puede abarcar muchos soportes en grupos lógicos. Por ejemplo una película puede abarcar varios elementos: negativos de imagen, negativos de sonido, master positivo, impresión, etc. Cada uno de estos elementos puede a su vez consistir de varios soportes. Por otro lado, varias obras pueden estar contenidas en un solo soporte; tal como las pistas en un CD.

principal yace menos en la administración de un soporte individual que en el manejo de todo el ambiente que hace posible mantener el acceso a la obra. Por ejemplo, aun si un CD como soporte es manejado físicamente de manera apropiada, eso no garantiza que los archivos que contiene estarán libres de corromperse. Y aun si se mantiene el archivo viable, eso no significa automáticamente que el hardware y software requeridos para abrirlo también sean viables.

4.5.8 Acceso

4.5.8.1 Debido a la naturaleza de los medios audiovisuales, hay diferentes tipos de acceso, tanto reales como potenciales. Estos tipos de acceso van desde el *reactivo* –tal como el que responde las necesidades de búsqueda e investigación de solicitudes de uno a uno– hasta las actividades *proactivas* de presentación pública, proyecciones, transmisiones, mercadeo de productos y otras más. Las habilidades y conocimientos requeridos son correspondientemente, amplios: por un lado, conocimientos técnicos detallados, de recolección, históricos y por el otro, atributos de conservación, empresariales, de presentación y creativos. El conocimiento de los derechos de autor y de las leyes que rigen los contratos apuntalan todo esto: el acceso a gran parte de los acervos de un archivo audiovisual está ceñido a los privilegios de los propietarios de los derechos de autor, los derechos de distribución o los de difusión.

4.5.8.2 Es irónico que en una época en la que una persona promedio puede fácilmente no tomar en cuenta las leyes de derechos de autor mediante la captura o la descarga, y donde la piratería es rampante a nivel internacional, los archivos que preservan tanto de este material, deban ser escrupulosos en el cumplimiento de esos derechos. En la práctica, el acceso está limitado por la constante necesidad de obtener autorización para múltiples usos del material de la colección, que podrían infringir las prerrogativas de, a veces múltiples propietarios de los derechos.[70]En muchos casos, especialmente con los materiales más antiguos, es difícil y en ocasiones imposible establecer con certeza a quién le pertenecen los derechos de autor (ver obras huérfanas 1.4.12). En dichos casos, los archivos deben decidir si asumen un riesgo calculado al permitir el uso público de una obra y esta decisión será tomada en cuenta para establecer sus prioridades de digitalización. Tiene sentido promover el acceso a obras que son del dominio público o aquellas que están disponibles bajo licencias, como la de creative commons.

4.5.8.3 Uno puede hojear un libro o un conjunto de manuscritos. Pero no se puede "hojear" una grabación sonora, película, videograma o incluso un artefacto del mismo modo. El control intelectual a través de entradas de catálogos, a veces sumamente detalladas, es tradicionalmente la mejor entrada para el usuario. Puesto que el trabajo de catalogación requiere un trabajo intenso y caro, y por eso tantas colecciones cuentan con catálogos pobres, el conocimiento acumulado en la recopilación del archivista audiovisual se convierte en una fuente alternativa de conocimiento esencial. Encontrar el equilibrio adecuado sigue siendo un dilema: como muchas instituciones lo han descubierto por las malas, los individuos pueden morir o partir de manera inesperada, llevándose el conocimiento con ellos. Dado que el uso de equipo para audición o visualización de materiales puede set costoso, los archivos también enfrentan al dilema de cobrar por el acceso público, más allá de un cierto umbral de uso 'libre'.

4.5.8.4 El acceso limitado a la información puede ser la realidad actual pero esto ciertamente no es lo que se busca para los archivos audiovisuales. Las opciones para explorar las bases de datos de catálogos, imágenes y sonidos en línea (¡si lo permiten los derechos de autor!) están disponibles. Esto a su vez cambia la naturaleza de la catalogación tradicional, y permite que

70 Aspectos de una sola obra –tal como un guión, música o diseño– pueden tener propietarios diferentes, y la propiedad o el control puede estar dividido a su vez por duración, territorio geográfico y medio en el que se presenta.

los íconos, imágenes y sonidos formen parte de lo registrado en el catálogo. Adicionalmente la búsqueda simultánea de bases de datos en diferentes instituciones es también posible. Al evolucionar, estos sistemas influyen profundamente tanto en las prácticas de catalogación como en las de acceso, y en sus expectativas. Esto permite un alcance mayor y más opciones para el usuario, pero puede fomentar la idea de que no hay nada más que ver.

4.5.9 Vinculación del contexto

4.5.9.1 El contexto para el que las imágenes y sonidos fueron diseñados es muy relevante para su apreciación. Y esto también representa tal vez la demanda más difícil de cubrir para los archivos audiovisuales.

4.5.9.2 Se puede argumentar que leer un libro, sea impreso o en su versión de e-book, representa casi la misma experiencia que examinar el expediente físico de un archivo, microfilm o que la forma digital no presenta gran diferencia para entender el contenido y extraer la información requerida. En gran medida, los expedientes mantienen su integridad y el valor de su información incluso si se accede a ellos en una gran variedad de formatos y en entornos muy diferentes. En comparación, los medios audiovisuales son mucho más dependientes del contexto.

4.5.9.3 Por ejemplo, ver una película o un noticiero de cine en una pantalla de televisión, en un cuarto iluminado o en un cubículo es una experiencia muy diferente a ver la misma película proyectada en 35 mm en un cine oscuro, construido en la época en que se hizo la película. La película fue diseñada para ser experimentada en esas circunstancias y no en las descritas anteriormente. No sólo se trata de la calidad de la imagen y el sonido, aunque eso es suficientemente significativo; también es un asunto de la tecnología empleada y del entorno en el que ocurre esa experiencia. Esta es la razón por la que los archivos mantienen fonógrafos y gramófonos: una copia en CD de la misma obra reproducida en un sistema moderno puede intentar emular pero no logrará replicar la experiencia de ver y escuchar las grabaciones reproducidas en las tecnologías originales.

4.5.9.4 La preservación y el acceso a las imágenes en movimiento y grabaciones sonoras, a la larga involucra copiado o migración. El copiado no es un proceso neutral en cuanto al valor; una serie de juicios técnicos y actos físicos (tal como una reparación manual) determinan la calidad y la naturaleza de la copia obtenida. Es posible de hecho, distorsionar, perder o manipular la historia mediante los juicios hechos y la elección y la calidad del trabajo realizado. Documentar los procesos involucrados y opciones elegidas en la copia de generación a generación es esencial para preservar la integridad de la obra: el equivalente audiovisual, tal vez, del concepto de archivonomía de *principio de procedencia* y orden original. La misma lógica se aplica a la restauración y reconstrucción de obras audiovisuales: sólo si las opciones elegidas son documentadas, la versión 'nueva' puede ser juzgada justamente, en contexto. Mientras tanto, así como los creadores mismos de la obra re-trabajan sus producciones originales[71] surge la necesidad de adquirir y preservar la documentación sobre las revisiones de sus proyectos.

4.6 Simpatizantes, comunidades y grupos de apoyo

4.6.1 Así como otras instituciones de la memoria, todo archivo audiovisual tiene simpatizantes naturales; esto es, una comunidad de amigos e interesados para quienes el éxito del archivo es importante y ante quienes, en diferente medida, responde. La composición específica de

71 Por ejemplo, la actualización de la trilogía original de Star Wars con nuevas escenas que llevó a cabo George Lucas.

estos grupos simpatizantes depende de cada archivo e incluirá por supuesto a la autoridad u organización a la que reporta. Pero estos simpatizantes son casi siempre más, debido a que los archivos exitosos utilizan varios tipos de apoyos voluntarios, patrocinios y apoyo, y pueden representar ciertos valores, sentimientos o ideales para la comunidad en general. De modo que esta comunidad de apoyo puede incluir a usuarios, donantes, voluntarios, asociaciones profesionales, patrocinadores actuales y potenciales, académicos, secciones de las industrias del cine, la radiodifusión, y la grabación, organizaciones "amigas", instituciones de la memoria afines, entidades culturales y posiblemente políticos o formadores de opinión de varias clases. En otras palabras, puede ser considerada como un subconjunto de todos los simpatizantes a quienes sirve el archivo y que tienen un interés activo en su bienestar.

4.6.2 Los archivos audiovisuales están a menudo, o al menos se ven a sí mismos por debajo de otras instituciones más tradicionales en la lista de prioridades para obtener fondos o apoyos gubernamentales. Ellos necesitan, en consecuencia, ser expertos y persuasivos en la solicitud de apoyos, y trabajar frecuentemente desde sus fundamentos para que la legitimidad e importancia de sus necesidades no puedan ser pasadas por alto. El cabildeo es una habilidad que se aprende, como cualquier otra e involucra fundamentalmente la creación de sus propias oportunidades y entender completamente la posición de la otra parte. ¿Puede usted darles un argumento razonable para ser incluido en su agenda? ¿Les puede ofrecer una solución potencial en lugar de un problema?

4.6.3 Las comunidades de apoyo son expandidas potencialmente mediante la publicidad porque cada vez más personas están conscientes de la existencia del archivo y de su misión. Los archivos audiovisuales se relacionan con otras industrias de los medios, éstas son noticia y por eso todos los medios de publicidad están abiertos a ellos. Éstos incluyen entrevistas en radio y televisión, editoriales de prensa, y artículos en revistas, medios de comunicación social, blogs y revistas electrónicas. Las dotes teatrales son parte de la archivística y los defensores más elocuentes y efectivos son normalmente los mismos archivistas debido a que comunican conocimiento, convicción y, sobre todo, entusiasmo. Las habilidades para la publicidad también se pueden aprender y están basadas en reglas de sentido común sobre la comunicación clara y simple, junto a un entendimiento de las fortalezas y debilidades del medio específico utilizado.

4.6.4 "Necesito a todos los amigos que pueda conseguir" es una frase famosa de la tira cómica clásica *Peanuts*[72] y los archivos ignorarán esta perogrullada bajo su propio riesgo. El círculo de amigos puede ser más amplio de lo que parece, y puede incluir las diversas asociaciones internacionales y sus miembros, entre quienes pueden encontrarse individuos acreditados dispuestos a identificarse con una causa o necesidad en particular. Hay registro de muchas ocasiones en las que las fortunas de archivos individuales han sido influidas de este modo, y mediante el apoyo colectivo en la forma de cartas o peticiones, y logrado evitar el cierre o un descenso en la categoría de una institución o la destrucción de una colección. Un beneficio de la Internet es que las necesidades pueden ser comunicadas rápida y ampliamente por correo electrónico y listas de distribución, y las respuestas pueden ser del mismo modo rápidas y generalizadas.[73]

4.6.5 Puede parecer que se dice lo obvio, pero aquellos que brindan apoyo deben ser apoyados y –en el mejor sentido de la palabra– cultivados. Esto no es solamente una cuestión de investigación de mercado: es más un asunto de construir relaciones duraderas en ambos sentidos. Amigos

72 Mencionado a veces por el siempre inseguro héroe de las historietas de Charles M. Schulz, Charlie Brown, ¡Con quien la mayoría de sus lectores parece identificarse!

73 Un caso de estudio es la variedad de grupos de apoyo, individuos, políticos y medios que se han integrado para defender el National Film and Sound Archive de Australia en varias ocasiones. Véase la tesis del autor, National Film and Sound Archive: the quest for identity (2011).

inteligentes y comprometidos de una institución merecen y requieren más que una dieta de boletines informativos y comunicados de prensa. Necesitan saber que son valorados y ser tomados en cuenta por la administración del archivo para asuntos importantes mediante mecanismos reales de consulta. Sus ideas –y críticas– deben ser buscadas, escuchadas y tomadas en serio. La experiencia ha mostrado que la inversión en estos amigos es pagada con creces. Es la manera más segura de protegerse contra el aislamiento y la complacencia que tan fácilmente afecta a las instituciones e incluso puede ser crucial para la supervivencia del archivo.

4.7 Gobierno y autonomía

4.7.1 Contexto práctico

4.7.1.1 En la mayoría de los países la estructura de dirección de las compañías, organizaciones de beneficencia y otras entidades no gubernamentales debe cumplir con requisitos legales en lo que concierne a su responsabilidad, transparencia, autonomía y administración. Los documentos de gobernanza definen los objetivos de la organización, su poder y su estructura básica. Al final la autoridad y responsabilidad normalmente recaen sobre un consejo o junta de algún tipo que representa a los actores interesados en la organización.

4.7.1.2 Idealmente, las instituciones de la memoria del sector público tendrán alguna estructura equivalente. Por ejemplo, las bibliotecas, museos y archivos nacionales normalmente tendrán sus propios mandatos, poderes y carácter, los cuales estarán definidos en alguna legislación o su equivalente en donde se defina también su estructura de gobierno. Esto hace que las instituciones respondan a la autoridad pública por un lado pero a la vez les da seguridad y autonomía profesional en el cumplimiento de su mandato. Esta organización puede incluir cosas tales como las consideraciones de un depósito legal que asigna una responsabilidad pública específica y es una medida de reconocimiento para la institución. A otros niveles –por ejemplo en el caso de bibliotecas o archivos de una universidad– puede haber alguna disposición equivalente documentada bajo la máxima autoridad que en ese caso podría ser el consejo u otro organismo de gobierno de la universidad.

4.7.1.3 Tal vez debido a la relativa juventud, los archivos audiovisuales existen con frecuencia en circunstancias no tan bien definidas y menos seguras. Relativamente pocos disfrutan de un nivel comparable de reconocimiento legal y autonomía a nivel nacional. Algunos existen y operan en esencia al capricho de una autoridad superior o entidad a la que pertenecen y finalmente tienen muy pocas o ninguna garantía de autonomía profesional. La mayoría de los archivos sin fines de lucro se encuentran en algún lugar entre estos dos polos. Los archivos con fines de lucro, por supuesto, son normalmente parte de entidades comerciales mayores y están sujetos a las disposiciones de gobernanza de esas entidades. Esto significa que pueden al final tener poca autonomía real.

4.7.2 El mínimo deseable: semi autonomía

4.7.2.1 Dado que las disposiciones de gobernanza para muchos archivos audiovisuales no pueden ser las ideales ¿hay una lista básica de aspectos esenciales?[74] ¿Porqué es esto así? La experiencia sugiere la siguiente lista como los requisitos mínimos.

74 Originalmente, los estatutos y reglas de la FIAF requerían que la organización contara con un alto grado de autonomía como un prerrequisito para ser miembro. En el 2000 esta postura se relajó un poco y se enfocaron más hacia el compromiso formal de apegarse a un nuevo Código de Ética por parte de cada archivo miembro. Sin embargo, aquellos que solicitan ser miembros, aún deben proporcionar una cantidad considerable de información para demostrar el grado de autonomía del que gozan.

4.7.2.2 El archivo debe existir como una entidad reconocible. Y tener un nombre distintivo, un lugar, una estructura en su organización, un personal, una colección, y una infraestructura de equipamiento y accesorios. También ha de tener un estatus organizacional, sea como una entidad legal por sí misma o como división o programa de una organización mayor. Sin estos elementos fundamentales, los simpatizantes no tienen nada concreto a lo cual brindarle su apoyo.

4.7.2.3 El archivo ha promulgado públicamente los documentos que lo gobiernan, los cuales definen su carácter, propósito, mandato y responsabilidad. Éstos son un punto referencial de buena fe para los usuarios, simpatizantes y el personal. Estos documentos son emitidos por su máxima autoridad (legislatura, junta corporativa, consejo, consejo universitario, etc.) y pueden llevar el peso de esta autoridad.

4.7.2.4 El archivo ha promulgado públicamente políticas escritas que definen al menos las actividades de desarrollo de su colección, preservación y acceso. Éstas estarán basadas en los documentos de gobernanza y serán regularmente evaluadas y actualizadas al cambiar las circunstancias, en consenso con su personal y todas las partes interesadas. Las políticas son *respetadas en la práctica* y el trabajo del archivo es reportado y contrastado con ellas. Sin una cultura guiada por políticas se corre el riesgo de que el archivo desarrolle y maneje su colección de modo arbitrario y sin responder a nadie.

4.7.2.5 El archivo tiene el control sobre el desarrollo y manejo de su propia colección. Su juicio profesional para la selección, adquisición, descripción, actividades de preservación y provisiones de acceso es definitivo, y no puede ser invalidado por una autoridad superior. Sin esta seguridad, los simpatizantes no pueden tener confianza en que los estándares profesionales van a ser respetados.

4.7.2.6 El archivo es representado por su propio personal en los tratos con las partes interesadas, incluyendo las industrias de los medios, otras instituciones de la memoria y en los foros nacionales e internacionales. Tiene acceso directo y es deseable que reporte directamente a la junta o al Director ejecutivo de cualquier organización mayor de la que forme parte. Esto es esencial para lograr claridad en la comunicación y le permitirá relacionarse con los profesionales del campo así como con las partes interesadas involucradas.

4.7.2.7 El archivo ha escrito una base ética y filosófica y la ha hecho disponible públicamente, ya sea mediante una declaración de adhesión a algún código profesional existente o uno de su propia creación. Tanto los simpatizantes como el personal tienen el derecho de saber acerca de los valores que guían y bajo los cuales opera el archivo y por los cuales es responsable.

4.7.2.8 El archivo tiene fondos; sus prioridades de trabajo son determinadas por juicios profesionales y no por patrocinadores o autoridades externas o por la organización mayor a la que pertenece. (Esto es difícil de lograr en un ambiente donde el archivo puede depender de muchas fuentes de financiamiento, patrocinadores y cuerpos que otorgan subvenciones o subsidios que pueden imponerle sus propias prioridades o condiciones).

4.7.2.9 Si el archivo no es gobernado por su propia junta ejecutiva o consejo, al menos habrá de tener un cuerpo consultivo representativo, o mecanismo de consulta, a través del cual pueda mantenerse al tanto de las visiones y necesidades de sus participantes y mantener la confianza que es su base de soporte.

4.7.2.10 El archivo es dirigido por un director o equipo ejecutivo con una formación profesional en el campo de la archivística audiovisual. Esto asegura que el archivo sea manejado dentro de un marco de referencia apropiado.

4.7.3 Y más allá

4.7.3.1 En las condiciones ideales, un archivo tendría algunas características adicionales que garanticen su autonomía, continuidad y su sustentabilidad.

4.7.3.2 El archivo tendría una personalidad legal separada, definida mediante un acto de la legislatura, una constitución, un acta constitutiva, artículos de asociación o algún documento equivalente. Tal documento le daría la mejor garantía para su continuidad, estabilidad y gobernanza responsable. Si se diseñan a conciencia, tales documentos pueden lograr asegurar que la junta de gobierno o consejo esté constituido por individuos con las habilidades apropiadas y que la colección sea protegida por una "sucesión perpetua"; si el archivo dejara de existir como una organización alguna entidad con mentalidad afín asumiría la custodia de su colección.

4.7.3.3 Un financiamiento seguro al alcance, y a la vez adecuado y con disponibilidad a la completa discreción profesional del archivo es lo deseable y un ideal, si bien en la práctica es inalcanzable.[75] Pero un archivo que pueda asegurar la mayor parte de su financiamiento en estos términos por parte de las autoridades del gobierno, y que lo complemente con otros patrocinios y otros fondos en subvenciones que tengan algunas condiciones asociadas puede acercarse mucho al ideal.

4.7.3.4 Tener completa libertad profesional para investigar, establecer e implementar sus políticas también es un ideal. Aunque a muchas instituciones les gustaría sentir que tienen esta libertad, la realidad es que es fácil promulgar una política, pero su implementación puede tener muchos cabos ocultos atados y lo que se proclama no es siempre lo que se cumple en la práctica.

◊ Formatos de discos de audio © *UNESCO*

75 El extinto Sam Kula, como presidente de la AMIA una vez lo dijo de manera muy pintoresca: "¡Denme el dinero y déjenme en paz!' podría ser una buena insignia (los 'anarchivistas' podrían encargarse de esto) pero tal vez no caiga muy bien en los altos niveles de la autoridad." AMIA Newsletter #61, verano 2003, página 2.

Capítulo 5. Preservación y acceso: Explorando su naturaleza y concepto

5.1 Fundamentos: objetivo y subjetivo

◊ Almacenamiento de cintas de nitrato en estantería cerrada © *George Eastman Museum*

5.1.1 En este capítulo consideramos las características que definen a los medios audiovisuales las cuales a su vez le dan forma tanto a la profesión como a los archivos audiovisuales.

5.1.2 Las imágenes en movimiento y los sonidos son subjetivos por su propia naturaleza. No pueden tener una existencia objetiva como tal. El sonido es una serie de vibraciones en el aire que impacta sobre nuestro sentido del oído, las cuales nosotros *interpretamos* y les damos significado, como música, lenguaje hablado, ruido y otros. Asimismo, las imágenes en movimiento son *creadas en la mente* cuando una secuencia de imágenes fijas son mostradas en rápida sucesión a una frecuencia que supera cierto umbral (algunas veces erróneamente llamado "persistencia de visión"). El resultado de estas sensaciones es transmitido a nuestros ojos y oídos desde una fuente grabada (tal como un disco sonoro, un archivo de computadora o una película) que es mediada por la tecnología apropiada (tal como un gramófono, una computadora o un proyector). La tecnología es el eslabón esencial: uno no puede escuchar un disco mirándolo, ni ver una película tan solo desenrollándola y viéndola. De este modo, los documentos audiovisuales difieren de manera fundamental de los medios basados en texto, los cuales comunican mediante un código que es interpretado intelectualmente.

5.1.3 La transmisión sustentable de obras audiovisuales a través del tiempo depende de un conjunto de factores sociales, económicos y tecnológicos, es probable que sólo algunos de ellos estén bajo el control de un archivo. La premier de una película (digamos) en 1930 o una obra radiofónica transmitida en 1946 son experiencias "en vivo" en un contexto específico y no pueden ser capturadas o repetidas. La audiencia y los radioescuchas de 2016, alejados en el tiempo, con experiencias de vida y circunstancias sociales diferentes de las audiencias originales no pueden volver a capturar enteramente aquella experiencia "en vivo" a pesar de los mejores esfuerzos del archivo por contextualizar su presentación o presentar las obras en sus formatos originales.

5.1.4 El punto de partida para la preservación debería ser la adquisición de una copia de la obra lo más fiel y completa posible y el mejor "original" posible. En el contexto audiovisual, "original" puede ser un término flexible. En el caso de una película, puede ser el negativo original, o una copia, no necesariamente en el formato original, que puede estar apartado del original por varias generaciones. En el caso de un archivo digital, puede ser un clon sin comprimir del original. En el caso de un disco para gramófono, puede ser un master tape o un stamper de producción pero más probablemente será un disco impreso. Los soportes elegidos pueden estar en condiciones prístinas, pero también dañados, descoloridos o incompletos. Más aún, pueden

existir diferentes versiones de la obra; los dramas de televisión son editados para ajustarse a los tiempos asignados o a requerimientos de control de contenidos, y las 'ediciones del director' o versiones reprocesadas de largometrajes son comunes. Los archivos ejercen todo su juicio al elegir sus copias de preservación pero es posible que deban conformarse con lo mejor que puedan conseguir.

5.1.5 La supervivencia y accesibilidad a la obra dependerá del manejo de los soportes de preservación y de los archivos a lo largo del tiempo, la realización de copias de acceso adecuadas a las necesidades de los usuarios del archivo, y de la disponibilidad de la tecnología necesaria para ambas cosas. La tecnología audiovisual ha evolucionado constantemente por más de un siglo, rehaciendo continuamente su capacidad para reproducir formatos antiguos y tomando todo tipo de decisiones sobre la migración de contenidos a nuevos soportes y formatos. Estas decisiones son específicas para cada archivo de acuerdo con sus redes de colaboradores e interesados, sus capacidades técnicas y sus circunstancias económicas. Algunos soportes tales como las impresiones en laca y vinil, y algunas cintas de película, pueden tener una vida potencial de cientos de años en los estantes, pero la esperanza de vida de los CD, DVD y cintas y videocintas magnéticas es bastante menos segura que la vida comercial de la tecnología de la reproducción, especialmente la de los medios magnéticos.

5.1.6 Es tentador hoy, ver la migración en términos rigurosos –de formatos analógicos "viejos" a formatos digitales "nuevos"– como si uno estuviera en proceso de sustituir al otro. La migración de contenido nunca es un proceso completamente benigno, puesto que involucra compromisos y decisiones acerca de la calidad y el carácter del resultado. En cualquier caso, la dicotomía digital/analógico es falsa y la realidad es mucho más compleja. Las grabaciones digitales que usan código binario han estado presentes durante al menos doscientos años (por ejemplo, los rollos de papel para piano son tales grabaciones digitales), y mientras que algunas tecnologías analógicas están en retirada, otras, como los discos sonoros de vinil, están resurgiendo. La preservación de películas de largometraje reconoce que tiene aspectos tanto analógicos como digitales: la imagen, que comprende cristales aleatoriamente distribuidos en gelatina, es analógica pero la captura del sujeto fotográfico a la frecuencia de 24 cuadros por segundo es digital en concepto y en ejecución.

5.1.7 Es más acertado ver a la tecnología audiovisual como un proceso que evoluciona, impulsado por fuerzas sociales y de mercado, en el que la excelencia técnica no siempre prevalece, las opciones aumentan y disminuyen, y también hay en esta evolución caminos sin salida. Un caso clásico de estudio es la "guerra" de los años 70 entre los formatos de videocintas VHS y Betamax, en la que Betamax, que era tecnológicamente superior, perdió ante su rival que hizo una campaña de mercado más astuta. Ambos formatos han sido efectivamente superados en el mercado por los DVD pregrabados, que a diferencia de las videocintas, no cuentan con la capacidad de grabación y reproducción.

5.1.8 La evolución comenzó con el inicio de la tecnología audiovisual en 1888, cuando Thomas Edison comercializó su fonógrafo y empezó a vender los cilindros con grabaciones. El gramófono, una tecnología, rival basada en discos pronto apareció y los dos sistemas compitieron por la preferencia del público hasta que el formato de disco ganó hacia 1920. Los discos eran más fáciles así como más baratos de fabricar y de almacenar en casa, aunque el cilindro del fonógrafo tenía dos ventajas que lo distinguían, podía grabar así como reproducir, mientras que el Gramófono sólo podía reproducir; y, dentro de los límites de la capacidad acústica para grabar, el sistema empleado por los cilindros producía mejores sonidos. Los discos tenían la desventaja adicional de que en la medida en que el surco de la espiral se movía hacia el centro del disco la señal disminuía y con el uso normal de reproducciones sucesivas, la calidad del sonido se deterioraba progresivamente.

5.1.9 Las mismas condiciones se mantienen hoy. Por ejemplo, el largometraje tanto como producción y como medio de distribución se encuentra en retirada y está siendo reemplazado por sus equivalentes digitales. Hay razones prácticas para ello: la tecnología digital ofrece opciones más versátiles en producción, edición, distribución y mercadeo. La tecnología digital también les ofrece a las compañías distribuidoras un control más directo sobre las proyecciones en cines, y es mucho más barato crear un PCD que una impresión tradicional de 35 mm o 16 mm. La estética de la imagen digital versus la analógica es un tema de debate: tienen diferentes texturas visuales.[76] En el almacenamiento en archivos, sin embargo, las películas en cinta son relativamente tolerantes ante los riesgos: pueden sufrir un descoloramiento gradual, encogimiento u otros tipos de deterioro pero la experiencia sugiere que su vida potencial puede ser medida en cientos de años. En contraste, los archivos digitales tienen que ser constantemente administrados y migrados ante el riesgo de daños en sus datos, la evolución del software y el hardware y otras amenazas. Las películas se desvanecen lentamente. Los archivos digitales no lo hacen: las pérdidas pueden ser repentinas y totales.

5.1.10 En la medida en que los formatos evolucionaron, también lo hizo la tecnología de grabación y reproducción tanto analógica como digital. Aun si estos sobreviven en buenas condiciones, la capacidad para reproducir soportes analógicos obsoletos u obsolescentes depende de la supervivencia de la tecnología apropiada, y que ésta esté en condiciones de operar. Asimismo, la obtención de datos de formatos de archivos y soportes viejos se vuelve más difícil con el paso del tiempo, y no hay que menospreciar el hecho de que la obsolescencia digital puede ser causada deliberadamente por los proveedores comerciales de software en su búsqueda por controlar algún aspecto del mercado. Los archivos se enfrentan con el problema de mantener tecnología obsoleta que ha sido abandonada por las industrias audiovisuales.

5.2 Deterioro, obsolescencia y migración

5.2.1 La expectativa de deterioro de los soportes, junto al inevitable y permanente cambio de los formatos, tiene una última consecuencia: los contenidos de imagen y sonido pueden sobrevivir y seguir siendo accesibles solamente mediante la migración: la copia o la transferencia de contenidos de un soporte a otro. En esta experiencia y expectativa se basan los programas de copiado implementados por los archivos audiovisuales durante los últimos 70 años o más: la transferencia del contenido de las películas de nitrato a películas basadas en triacetato o poliéster, el copiado de audio de discos y cintas que se están degradando hacia soportes digitales o analógicos actuales, y la migración de soportes obsoletos hacia otros actuales, mientras la vieja tecnología se encuentra aún en operación.

5.2.2 Al mismo tiempo, las ideas populares y optimistas sobre la "digitalización" han tendido a opacar algunas verdades sobre su capacidad para sobrevivir. Está claro ahora que los archivos pueden degradarse de varias maneras: pérdidas en dispositivos de estado sólido, degradación del software y deterioro de los medios digitales ópticos como los CD. Para que los datos sigan siendo accesibles, los archivos y el software deben ser actualizados de manera regular. La situación puede complicarse aún más si los archivos están comprimidos en formatos en los que se pierde información. Los dueños del software también pueden ejercer poder en el mercado para controlar el acceso a datos grabados utilizando sus patentes[77], por lo que los archivos necesitan, en la medida de lo posible, recurrir a software de acceso abierto para evitar esos riesgos.

76 Las imágenes digitales constan de pixeles ordenados de manera geométrica; las imágenes fotográficas analógicas constan de granos aleatoriamente distribuidos, suspendidos en gelatina.

77 Un ejemplo es la prohibición por parte de Apple del uso de tecnología de Adobe Flash en su iPhone o iPad.

5.2.3 La supervivencia de los datos también debe enfrentarse al concepto de entropía, que surge de la segunda ley de la termodinámica:

La entropía es una medida del estado interno de desorden molecular de un sistema. Los medios de almacenamiento digitales son una modalidad de almacenamiento sumamente complejo y muy ordenado, pero muy vulnerable a la entropía. En los medios impresos, celuloide, vinil y goma laca la entropía es más lenta. Lo analógico parece comparativamente ser tolerante al descuido.

5.2.4 Además de estas realidades, la diferencia entre la vida viable de un soporte y de una tecnología comercial es a menudo considerable. En la práctica el proceso de migración normalmente conlleva algún grado de pérdida o distorsión de la información del sonido o la imagen, y un cambio en la experiencia de escucharla o verla. La toma de decisiones está necesariamente basada en conocimientos inadecuados: las predicciones no siempre son confirmadas por la experiencia subsecuente.

5.2.5 Los archivos han respondido ante estos dilemas de diversas maneras. Al almacenar y manejar sus colecciones en ambientes benignos han prolongado la vida de los soportes y así han retrasado la necesidad de llevar a cabo una migración. Y al desarrollar formas de mantener funcionando tecnología y habilidades obsoletas, han conseguido un respiro para el acceso continuo a los soportes y han postergado la necesidad de la migración. También al adoptar enfoques conservadores le han dado tiempo a la acumulación del conocimiento mediante la experiencia práctica y esto ha traído cambios en las estrategias.

5.2.6 El ejemplo clásico de este dilema ha sido el enfoque cambiante que se le ha dado a la preservación de películas de nitrato. Este se adoptó en la década de 1890 como la película base estándar para uso profesional, a pesar de su inflamabilidad, porque parecía un soporte resistente, flexible y transparente para la emulsión fotográfica y era relativamente barato. Poco se conocía sobre su estabilidad a largo plazo; y eso tampoco parece haber sido un tema importante, aunque en ocasiones se hicieron suposiciones acerca de su viabilidad a largo plazo. Más adelante, cuando su propensión a la descomposición química quedó clara, los archivos de cine comenzaron a realizar copias con fines de preservación en película de triacetato no inflamable, la cual, en ese entonces se creía, tendría una vida de varios siglos.

5.2.7 En la década de 1950, los productores de película abandonaron progresivamente el nitrato en favor del triacetato tanto por razones prácticas como económicas. Como resultado, la película de nitrato pronto comenzó a ser vista como "material peligroso", generando un síndrome, cada vez mayor, de reacción institucional y oficial que en ocasiones estaba al borde del pánico, condición que favoreció la destrucción de película de nitrato almacenada. Se dio por hecho en los archivos que la película de nitrato se descompondría para el año 2000, por lo que encontrar y copiar la herencia restante se convirtió en una cruzada urgente. Los motivos prácticos y políticos alentaron tanto a los archivos como a las empresas cinematográficas a destruir sus acervos de nitrato tras realizar copias en acetato, para evitar así los costos y riesgos de su almacenaje.

5.2.8 Ahora sabemos que dicha destrucción fue un error. Para la década de 1980, la película de triacetato había empezado a revelar su propia forma de auto destrucción –el "síndrome vinagre"– y se hizo evidente que la película de nitrato, bien manejada y almacenada, duraba mucho más que lo que antes se había pensado (hay rollos de más de 100 años de antigüedad que están aún en buenas condiciones). Los progresos continuos en la tecnología para la impresión de película permitieron resultados cada vez mejores. En esos lugares donde el material de nitrato fue conservado, éste se encuentra a veces en mejores condiciones que las copias, inferiores

de triacetato realizadas sólo hace 20 o 30 años. Además, tiene que cambiar la percepción del público acerca de la viabilidad de la película de nitrato –"el nitrato no esperará"–, promovida de buena fe por los archivos durante tanto tiempo.[78]

5.2.9 Los archivos audiovisuales, por lo tanto, deben lidiar continuamente con el *efecto de la inercia.* Por un lado se encuentran presionados tanto por necesidades prácticas como por la percepción popular para 'actualizarse' constantemente a formatos más nuevos y de moda. "¿Ya digitalizaste tu colección?" es una pregunta familiar y recurrente. Por otro lado, la migración repetida de grandes cantidades de materiales de la colección no solamente se convierte en una imposibilidad física: no tiene sentido ni curatorial ni económico. En lugar de eso, los archivos deben manejar una ecuación cada vez más compleja que mantenga la viabilidad física de su colección en equilibrio con su capacidad para mantener la tecnología obsolescente o 'heredada' y las capacidades asociadas que permiten su acceso y mantenimiento. Crear copias de acceso en formatos digitales actuales, a la vez que mantener copias de preservación en formatos antiguos donde puedan ser mantenidos satisfactoriamente, es parte de esa ecuación.

5.2.10 Históricamente, la archivística audiovisual se ha adaptado constantemente a las realidades cambiantes del mercado. Como grupo, los archivos carecen de la masa crítica para influir decisivamente en las agendas de las industrias audiovisuales. Los archivos pueden proponer y apoyar, y sus preocupaciones son a veces tomadas en cuenta al desarrollar soportes o sistemas, o hacer las políticas de una compañía más acordes para mantener un apoyo limitado para tecnología antigua. Pero al final, los archivos y archivistas, con poder económico y legislativo limitado, deben reaccionar ante los cambios de la mejor manera que puedan. Esta realidad impone una gran presión y provoca incertidumbre en la planeación anticipada y en la capacitación del personal.

La evolución de los formatos es impulsada por los valores del mercado, no por los archivísticos. Se puede argumentar que este rápido cambio histórico no es necesario y que tampoco resulta que el mejor sistema obtenga siempre el dominio del mercado.

5.3 Contenido, soporte, contexto y estructura

5.3.1 La naturaleza de los medios audiovisuales es un tema que ha sido explorado por varios teóricos incluyendo a Marshall McLuhan, quien propuso que el propio medio, y no el contenido que lleva, debe ser el foco de estudio; el medio afecta a la sociedad en la que juega un papel no sólo por el contenido que le brinda al medio, sino también por las características del medio mismo. Su frase "el medio es el mensaje" se ha convertido en parte del lenguaje.[79]

5.3.2 Ampliando la definición del apartado 3.2.3.4, el Comité sobre Registros electrónicos del Consejo Internacional de Archivos (ICA en inglés) define **registro** como "la información grabada producida o recibida en la iniciación, la conducción o el término de una actividad individual o institucional que comprende **contenido, contexto** y **estructura** suficientes para proporcionar evidencia de la actividad".[80] Esta sección aplica algunas de estas ideas al carácter de las obras audiovisuales.

78 *This Film is Dangerous,* ed. Roger Smither and Catherine A Surowiec (Brussels, FIAF, 2002) es un compendio de 700 páginas sobre todos los aspectos de la película de nitrato, y hasta el día de hoy un trabajo de referencia definitiva sobre este tema.

79 Marshall McLuhan, *Understanding media: the extensions of man.* McGraw Hill, 1964.

80 Definiendo con más detalle la estructura agrega: "debe haber una lógica inherente a la forma en que la información que contiene –y los metadatos que probablemente definan su contexto– está organizada..." Añade las cualidades de autenticidad, integridad, confiabilidad y fijeza. www.jiscinfonet.ac.uk [Fecha de consulta: 17 de octubre de 2015].

5.3.3 Los documentos audiovisuales, como otros documentos, tienen dos componentes: el contenido auditivo y/o visual y el soporte en el cual residen.[81] Los dos componentes pueden estar muy relacionados y, donde sea posible, el acceso a ambos es importante. La migración del contenido de un soporte a otro, con el propósito de preservación o acceso, puede ser necesaria o conveniente, pero en el proceso se puede perder tanto información como significado contextual crítico.

5.3.4 La facilidad cada vez mayor con la que los contenidos pueden ser migrados y readaptados ha tendido a opacar la importancia de esta relación. Muchos de quienes usan las colecciones de los archivos buscan tener acceso a imágenes y sonidos de forma que les resulte conveniente, y donde tal conveniencia sea la más importante de las consideraciones. Por ejemplo, un rollo de película silente con un noticiero de 35 mm, que puede haber pasado por diversas fases de copiado de video y película antes de ser incluido en un documental para televisión. Lo que es transmitido al público puede tener las dimensiones incorrectas y ser exhibido a una velocidad incorrecta. Pudo ser cortado y rearreglado y usado en un contexto incorrecto. Podría tener muy poco parecido a la calidad visual del material original, pero ser suficiente para los propósitos de la producción.

5.3.5 Cambios en el formato pueden resultar en modificaciones en el contenido. La pérdida de calidad en la imagen o el sonido es por definición un cambio en el contenido. La manipulación del contenido en el proceso de migración también puede cambiar el carácter intrínseco de la obra; 'mejoras' al sonido o el colorear una imagen en blanco y negro son ejemplos. Un video o una imagen digital difieren en textura respecto de la imagen en película de la cual fueron derivados (y viceversa). Una película en CinemaScope, filmada en dimensiones 2.35 a 1 se convierte en una obra diferente cuando es recortada y reformateada para proporciones 1.33 a 1 para ser usada en televisión de definición estándar o ser lanzada en video; descartando con ello, la mitad de su contenido visual y alterando su su gramática y composición visual.

5.3.6 Como otros objetos, los soportes audiovisuales son artefactos y los atributos intrínsecos al objeto no pueden ser migrados. En el mejor de los casos sólo pueden ser una aproximación en el nuevo soporte. Buscando ejemplos de la era previa a 1950, pueden citarse las características visuales de las emulsiones para película rica en plata, el tinte y tono con base química, y procesos de color obsoletos tales como la emulsión dual de Cinecolor o la transferencia de pigmentos del Technicolor que sólo pueden ser experimentados fielmente proyectando las impresiones originales. Las grabaciones de gramófono en vinil y goma laca y sus empaques, son objetos táctiles que muchas veces tenían el propósito de ser mirados y también escuchados. Información discográfica esencial puede estar físicamente grabada en el soporte. La procedencia y la mecánica de producción, edición y procesamiento de una película solamente pueden ser completamente entendidas si se examinan los artefactos mismos.

5.3.7 Puede argumentarse que los medios magnéticos –tales como las cintas de audio y video y los discos flexibles– tienen menor valor como artefactos que los cilindros para fonógrafo, discos o películas. En la medida en que no son 'legibles para los humanos' esto puede ser cierto, pero es una diferencia sólo de grado. Tienen valor como artefactos como representantes de sus formatos y, si se diseñaron como productos de consumo, también tienen valor visual y táctil como artefacto así como sus primos más antiguos. Aún en los entornos aparentemente sin soporte, como las descargas de imagen y sonido de Internet, la dicotomía se mantiene. El soporte es el disco duro o la memoria flash; y el contenido es lo que se ve o escucha, mediado por el software y las características de la computadora empleada. Las generaciones sucesivas de software y hardware pueden cambiar sutil e incluso dramáticamente la percepción de los contenidos audiovisuales.

81 Véase también la definición más completa de un documento en Memory of the World: General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage (UNESCO, París, 2002), section 2.6.

5.3.8 En el entorno práctico de archivos y colecciones, cuando la experiencia curatorial es insuficiente, el descarte de soportes y empaques originales, tras la migración, puede provocar pérdida de información de procedencia o de otro tipo. La información descriptiva puede estar escrita en la caja original de la cinta o en etiquetas adheridas al carrete.

5.3.9 Los trabajos audiovisuales no se hacen de manera aislada. Son producto de un tiempo, un lugar y una estructura social e industrial, y sólo pueden ser apreciados como tales en el *contexto adecuado* y *fijo* (esto es, inalterado desde su forma completa al momento de su creación). Así como el vino añejo tiene diferente sabor en una copa de cristal que en un vaso de papel, una grabación de un cilindro de Edison, es apreciada mejor cuando es reproducida en la tecnología original: un fonógrafo acústico. Un largometraje sonoro de la década de 1930 se ve mejor proyectando una impresión de 35 mm en un cine grande y con el sonido reproducido a través de un sistema contemporáneo, que en uno moderno. Un programa de radio de la década de 1930 se experimenta mejor en un ambiente casero en un radio de gabinete, y no en un iphone u otras tecnologías que no existían en ese momento. Por supuesto que frecuentemente es imposible o impráctico recrear el contexto de la presentación original, sobre todo porque la gente del siglo XXI tiene una experiencia de vida diferente de la audiencia original. Pero eso no disminuye la necesidad de llenar el vacío del contexto original mediante una explicación y preparación de la audiencia, como mínimo.

5.3.10 No siempre es *fácil* establecer si una obra es auténtica; esto es, si existe en su forma original y no ha sufrido modificaciones. Los discos analógicos pueden contener información interna, tal como el número de matriz, directamente moldeado en su superficie, lo cual puede ayudar a establecer su autenticidad. Para archivos digitales, esta referencia tiene que hacerse con los metadatos. Pero en el cine y los programas de televisión es donde la situación es más difícil porque éstos son fácilmente editados, recortados y retitulados.

5.3.11 La disponibilidad de la *tecnología* original es un elemento esencial para poder recrear un contexto y aquí, con el paso del tiempo, los archivos enfrentan profundos dilemas. Cuando las tecnologías de reproducción se vuelven obsoletas, el mantenimiento se hace cada vez más difícil, en la medida en que la oferta de refacciones disminuye y finalmente se detiene. Para mantener el equipo funcionando los archivos tienen que recurrir a otros expedientes tal como la denominada 'canibalización' de piezas para las máquinas o idear formas de fabricar partes ellos mismos. Esto puede darles un respiro pero hay límites. Mientras que la tecnología relativamente simple de proyectores de películas y tocadiscos mecánico-acústicos puede ser mantenida más o menos indefinidamente, éste no es el caso de la tecnología electrónica. La cual depende de la disponibilidad de infraestructuras industriales grandes y complejas; como por ejemplo, la fabricación de objetos tales como cabezas de grabación y de reproducción para audio y video, y ensambles láser para reproductores de CD que se encuentran fuera de la capacidad actual de los archivos audiovisuales.

5.3.12 La tecnología obsoleta que está operando tampoco es muy útil sin las *habilidades* para usarla y darle mantenimiento. Una vez que dejan de ser parte de la actualidad para la industria, dichas habilidades se vuelven esotéricas: un territorio dominado por los individuos aficionados y los archivos audiovisuales. Del mismo modo, tiene valor estratégico para los archivos audiovisuales nutrir tales habilidades internas, "de casa", así como formar redes de individuos calificados entre los involucrados con el archivo. Una pequeña, pero creciente cantidad de compañías de serviciosespecializados proveen el servicio de mantenimiento al equipo, y la capacitación parallevar a cabo trabajos de migración y restauración en los archivos; en particular aquellos que cuentan con una infraestructura limitada. Además, algunos archivos más grandes usan su propia infraestructura técnica y les ofrecen servicios a otros más pequeños. Esta interdependencia parece ser cada vez más, la única respuesta ante estos dilemas.

◊ Cinta de carrete abierto de un cuarto de pulgada/ 6 mm © *George Eastman Museum*

5.3.13 Las dificultades de la integridad contextual también deben mantener tensión con una realidad contrastante. Las obras audiovisuales que son presentadas en entornos contemporáneos, frecuentemente hablan de nuevas posibilidades. Comparemos películas como *El mago de Oz* o *Los Olvidados* con las obras de Shakespeare.[82] Hoy en día, tanto las obras como las películas, son vistas en contextos muy diferentes de los que se originalmente fueron imaginados por sus creadores. Estas obras son aceptadas en sus propios términos, sin antecedentes contextuales, por las audiencias modernas. Y en ese sentido ellas crean un nuevo contexto propio y están tal vez comunicándose con las audiencias contemporáneas con nuevos significados.

5.3.14 En un sentido fundamental, el **contenido** es formado por el **soporte** y el **contexto**. Las gráficas de computadora y los anuncios en las páginas web explotan las limitaciones así como las posibilidades del medio en línea. Las canciones pop todavía duran alrededor de 3 minutos porque éste era el tiempo de reproducción de un cilindro Edison o un disco de 78 rpm. Los cortos noticiosos no duraban más de 12 minutos porque ésta era la duración máxima de un *rollo* estándar de película de 35 mm. Muchos chistes en largometrajes y caricaturas involucran a actores rompiendo la "tercera pared" y hablando directamente con el público en un cine, audiencia que también está familiarizada con las convenciones del cine. Fuera de este contexto los chistes se vuelven inexplicables.[83] De manera similar, el contenido de algunas grabaciones sonoras toma forma por el carácter físico del disco con un agujero central.[84] Ejemplos de este tipo pueden multiplicarse: los lectores pueden buscar otros ejemplos en su experiencia.

5.3.15 Los resultados de la ignorancia pueden ser aquí tanto serios como vergonzosos. Hay una historia apócrifa de un académico que escribió un artículo científico que desarrollaba una teoría sobre la inserción de mensajes escritos subliminales por parte de Sergei Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* (1925). La teoría estaba basada en una suposición equivocada. Él no se había dado cuenta de que los mensajes eran en realidad fotogramas indicativos, marcadores para realizar empalmes de títulos narrativos, impresos en diferentes cintas de película, Si él

82 *El Mago de Oz*, 1939, dirigida por Víctor Fleming. *Los Olvidados*, 1950, dirigida por Luis Buñuel.

83 Un ejemplo clásico es la caricatura del Pato Lucas de Warner Bros. *Duck Amuck* (1953, d. Chuck Jones) en la que todas las bromas se basan en la naturaleza física de la película, el proceso de color y la mecánica de la propia caricatura.

84 El exitoso disco de The Beatles Sergeant *Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967) en su forma original de vinil contiene un breve sonido al final de las pistas, en el centro, que la aguja del tocadiscos reproducía de manera repetida hasta que se quitara. Divertirse con este medio y con la mecánica de los tocadiscos estaba acorde con el carácter poco convencional de la grabación. Cuando se transfiere a un CD o a un caset o archivo digital, ese sonido pierde todo sentido.

hubiera entendido la procedencia de la impresión o el video que estaba viendo, y los métodos de trabajo de los laboratorios de cine de la década de 1920, no hubiese cometido ese error. El académico estaba demasiado separado del soporte original como para interpretar correctamente lo que estaba viendo.

5.4 Analógico y digital [85]

5.4.1 Los debates de más alcance en el campo de la archivística audiovisual tienen que ver con el impacto de la digitalización. Esto invita a formular preguntas populistas como: ¿estamos frente a la muerte de la película fotográfica en sí misma? ¿Será todo guardado en sistemas de almacenamiento masivo en computadoras? Si la copia de digital a digital no tiene pérdidas de información ¿será ésta la última? ¿Necesitaremos de los archivos audiovisuales si todo elcontenido es digital que pueda conseguirse a voluntad?[86]

5.4.2 La historia de nuestro campo de trabajo *debería* habernos enseñado a tomar todas las predicciones tecnológicas con escepticismo. La única guía segura que tenemos es la experiencia acumulada. Parece poco probable que haya un 'último' formato. Basados en la experiencia del pasado podemos esperar que algo más, sea esto lo que sea, vendrá *después* de los medios digitales, aún si no podemos imaginar eso en este momento. Pero quizá el inicio de la digitalización, con sus oportunidades, así como con sus problemas, nos rete a examinar algunos principios filosóficos.

5.4.3 Tal vez sea irónico que la actual presión por digitalizar para tener acceso, si bien no necesariamente para preservar, pueda fácilmente opacar los esfuerzos para resguardar la producción digital contemporánea, la cual por supuesto necesita ser preservada en su forma digital original. La "estética de los pixeles" importa tanto a las imágenes en movimiento de origen digital como el "grano original del celuloide" a las películas. Así como la música contemporánea es distribuida, cada vez más, a través de descargas, en lugar de CDs; la adquisición se vuelve compleja y, cada vez, es más fácil que se pierdan las nuevas obras.

5.4.4 Como consecuencia del efecto inercial, si no por otra razón, podemos esperar que en futuro los archivos manejen grandes colecciones de soportes en todos los formatos históricos —junto con las tecnologías y habilidades asociadas—. Esto sería así, aun cuando las industrias sean completamente de archivos digitales. El manejo de los problemas puede volverse más complejo, y los programas de migración más grandes con el paso del tiempo. Es probable que le prestemos más atención al valor de artefacto de nuestras colecciones y a los aspectos relacionados con los museos que tiene nuestro trabajo. Crecerán las posibilidades y resposibilidades de experiencias –tales como escuchar una grabación en la tecnología original, o ver películas mudas con el acompañamiento musical correcto– cuyo disfrute ahora depende, en gran medida de los archivos y organizaciones relacionadas.

5.4.5 La migración de lo analógico a lo digital frecuentemente involucra pérdidas de información: algún contenido se pierde en el proceso.[87] La migración de digital a digital no involucra pérdidas

85 La atención del lector es llevada a la Charter and Guidelines on the preservation of digital heritage de la UNESCO (http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071e.pdf).

86 Un análisis desafiante, algunos han dicho escalofriante, de la digitalización y el futuro de la preservación de las películas se encuentra en el libro de Paulo Cherchi *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age* (London, British Film Institute, 2001).

87 Esto es una discusión técnica que puede depender de las variables: soportes y equipo involucrado. Potencialmente, la tecnología digital puede tener mucha mayor capacidad para resolverlo, que el original analógico. El copiado de analógico a analógico puede también, en menor grado, producir pérdidas. Esto también se aplica para la duplicación de película a película.

en teoría, aunque en la práctica no necesariamente es así. Los archivos y bibliotecas del mundo enfrentan el reto colectivo de preservar cantidades inimaginables de datos digitales; el panorama de la preservación a largo plazo, en esta etapa, tiene tantas preguntas como respuestas. Lo que será confiable y factible a largo plazo, en un mundo donde los recursos digitales, como otros recursos técnicos están distribuidos de manera muy desigual, sigue siendo un asunto pendiente. Temas como el progreso del software y hardware, los intereses públicos versus los privados, la sustentabilidad económica y el manejo de riesgos, entre otros, se encontrarán más adelante.

5.4.6 Los archivos audiovisuales utilizan cada vez más tecnología digital para proporcionar acceso a sus colecciones, ya que ésta es la modalidad de búsqueda de los usuarios. La migración de contenido analógico a digital, desde soportes magnéticos obsoletos de audio o video, tanto para su preservación como para su acceso, ha sido un proceso que se ha llevado a cabo durante años; lo mismo sucede ahora con los soportes obsoletos de cine. Al mismo tiempo que las técnicas digitales se utilizan en la restauración de audio e imágenes en movimiento; se custodia material de acceso y preservación en soportes analógicos más estables, como la película, y los discos de vinilo y goma laca.

Retos filosóficos

5.4.7 Si los archivos audiovisuales se mueven totalmente a la preservación en el dominio digital mediante la conversión completa de todo su contenido audiovisual analógico, eso será el final de la asociación de los humanos con los registros; la forma en que casi la totalidad de los documentos han sido creados desde que se comenzó a registrar la historia hasta el siglo XX. Películas, cilindros y grabaciones mecánicas en disco son soportes relativamente estables cuya integridad puede ser monitoreada independientemente de cualquier tecnología de reproducción. La integridad de las grabaciones audiovisuales en cintas magnéticas y archivos de computadora, que no son legibles para los humanos, puede ser monitoreada únicamente a través de la tecnología pertinente. Su recuperación y el conocimiento de su continuada existencia, depende del mantenimiento de tecnologías cada vez más complejas y de los riesgos asociados. ¿Son los riesgos aceptables? ¿Cuánto tiempo sobrevivirá la tecnología a la aparentemente inexorable oleada de obsolescencia?

5.4.8 La migración hacia el dominio digital termina la conexión entre el soporte analógico y la tecnología asociada. El contenido es separado de su contexto físico y de su significado. Ya no hay un aspecto físico que pueda ser experimentado, ya sea mediante la experiencia táctil de manipular y examinar el soporte, o experimentando su reproducción mediante la tecnología original. En esa medida desaparece la experiencia sensorial y estética.

5.4.9 Y también desaparece la capacidad para acostumbrar a los sentidos a las diferencias entre los originales analógicos y la copia digital. ¿Cómo van a *saber* las generaciones futuras cuál es la diferencia; en la textura visual o en las sutilezas de la calidad del sonido? ¿Qué tan importante es que sepan *eso*?

5.4.10 Algunos argumentarán que los archivos audiovisuales han fallado ya la prueba académica desde hace mucho en ese aspecto. Un museo respetable, por ejemplo, no presentaría una copia romana de una escultura griega como si fuera un original griego; ni el Louvre exhibiría una copia digital de *La Gioconda* considerándola como equivalente al original. ¿Por qué entonces, debería un archivo audiovisual conformarse por ejemplo con proyectar copias de acetato o digitales de una película de nitrato, sin explicar cuidadosamente cómo difieren del original? Puede decirse que el espectador no está interesado en la diferencia; pero tal vez el espectador no está consciente de que hay una diferencia, ni por qué la diferencia puede ser importante.

Recae sobre los archivos, así como sobre los museos, establecer un estándar académico mínimo y educar al público proactivamente. De otro modo prejuiciamos y descartamos de antemano los derechos del investigador de tener acceso a toda la información relevante.[88]

5.4.11 Por tanto puede ser que el mayor reto de la digitalización no sea uno de tecnología o económico, sino de erudición, educación y ética. Los investigadores y el público tienen el derecho a ser educados y completamente informados sobre la relación contenido/soporte y a tener lo que ven o escuchan minuciosamente contextualizado. Para lograr esto, los archivos y los mismos archivistas deberán entender por completo la diferencia en la estructura de los diferentes medios: y el deseo automático de contextualizar tendrá que ser parte de su sistema de valores.

5.4.12 En ningún lugar está esto mejor ilustrado que en el modo en que las obras audiovisuales son citadas en los escritos académicos. Las citas de libros, artículos y tesis incluyen normalmente suficientes detalles para identificar la copia actual de la obra referida: por fecha, edición, editorial, números de página y demás. Las referencias web mostrarán la URL junto con la fecha de acceso. Pero en el caso de obras audiovisuales a menudo es sólo el título. ¿Cómo sabe el lector a qué copia ha tenido acceso el autor? ¿Fue analógica o digital? ¿Estaba completa? ¿De dónde provenía? ¿Dónde estaba resguardada la copia? Esta información es vital y si la copia en cuestión estaba resguardada en un archivo, no debería ser difícil citar la información de identificación correcta.

5.4.13 En el dominio digital, los metadatos relacionados con la obra pueden contener mucha de esa información tanto si es añadida de manera manual como si se crean de manera automática y progresivamente a medida que la obra es manejada en el sistema del archivo, y por lo tanto siempre estará disponible cuando se tenga acceso a la obra. En el dominio analógico, sin embargo, la información puede mantenerse en diversos expedientes de papel, catálogos de tarjetas o lugares similares, si es que en efecto fue creada en el momento en que se llevó a cabo la migración.

5.5 Concepto de la obra

5.5.1 El manejo de cualquier colección debe apoyarse en una base conceptual lógica para definir las partes que la componen. En un sentido físico, las colecciones audiovisuales comprenden un número discreto de soportes y expedientes. En el sentido intelectual y de contenido, la unidad base lógica es el concepto de *obra*.

5.5.2 El concepto de obra individual –la entidad intelectual autónoma– es tradicionalmente el más utilizado en los archivos audiovisuales como el principal "bloque" en los sistemas de control de las colecciones y catálogos. Cada obra es identificada de manera única mediante un título –y, de ser necesario, por sub identificadores tales como fechas de publicación o de producción– y a este punto de anclaje se liga toda la información subordinada. Esto puede incluir, por ejemplo, un inventario y la condición de los soportes relevantes, los metadatos para los archivos digitales, un análisis de contenido, el detalle de las transacciones de adquisición relevantes e información sobre los derechos de autor, la información de su procedencia, datos sobre materiales relacionados, un registro de prueba y el copiado, y detalles de las múltiples copias para su acceso. La cantidad de información acumulada sobre cada obra es una función de los recursos disponibles y de las prioridades involucradas. El concepto es una expresión práctica de

88 "Aun la reproducción más perfecta de una obra de arte carece de un elemento: su presencia en el tiempo y en el espacio, su existencia única en el lugar donde sucede... La presencia del original es el prerrequisito para el concepto de autenticidad." Walter Benjamin, The work of art in the age of mechanical reproduction (1936) https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm (consultado 17 de octubre de 2015) Los conceptos de "original", "copia", "sustituto" y "simulación" han sido explorados en la obra de Benjamin, Jean Baudrillard y otros.

la capacidad de un archivo audiovisual para percibir un programa, grabación o película por sí mismo y a organizar su información en torno a esta percepción. El enfoque parece servir de manera adecuada las necesidades de los usuarios así como las necesidades prácticas del manejo de la colección.

5.5.3 Hay por supuesto espacio para el debate. Una obra puede tomar muchas formas: por ejemplo, una sinfonía, una canción pop, un largometraje, un episodio de televisión o un programa de radio, un corto noticioso, un comercial de televisión o radio, una grabación de historia oral, un paisaje sonoro. Por otro lado, puede ser un tema de discusión, si puede denominarse como obra, en el sentido intelectual, al registro en video de 24 horas de imágenes de un sistema de vigilancia de un edificio. Objetos tales como gramófonos, proyectores o vestuarios, no son medios audiovisuales pero forman parte de la colección de muchos archivos y son normalmente también creaciones intelectuales deliberadas.

5.5.4 El concepto de obra individual es la unidad base de catalogación general y de la práctica de organización en las bibliotecas y a su vez está siendo el concepto fundacional en cuanto al derecho de propiedad intelectual y de los derechos de autor. Una idea diferente, el concepto de *fondos*, rige las estructuras de las colecciones en los archivos documentales. Aquí un documento individual (tal como una pieza de correspondencia) se percibe como ligado orgánicamente a otros documentos (como parte de una secuencia de muchas cartas en el mismo expediente o el expediente como uno en un grupo de expedientes relacionados) y no se identifica o es tratado de manera individual. La obra es a menudo, aunque no siempre, publicada o publicable; el *fondo* normalmente no es publicado. Los archivos audiovisuales coleccionan tanto materiales publicados como no publicados y usan elementos de ambos enfoques.

◊ La humedad en el almacenamiento favorece la aparición de moho y el deterioro © *Maria Teresa Ortiz Arellano*

5.5.5 En consecuencia, los archivos audiovisuales catalogan sus colecciones usando conceptos y reglas basados en bibliotecas, aunque con algunas modificaciones para cubrir sus necesidades. Al mismo tiempo, sus inventarios agrupan materiales relacionados en conjuntos mayores y los vinculan a sus contextos. Esta agrupación puede incluir, por ejemplo, colecciones de donaciones particulares o productores, que entregan material con restricciones de acceso; la obra de un director en particular o la producción en estudio; la transmisión de una cadena de difusión o departamento gubernamental. Manejar ambos conceptos y documentar tales relaciones, entre obras individuales, se facilita con los sistemas computarizados de control de colecciones.

Capítulo 6. Principios de gestión

6.1 Introducción

6.1.1 Al igual que otras organizaciones, los archivos audiovisuales llevan a cabo su mandato mediante principios administrativos, procedimientos y culturas. Todos los archivos son diferentes, y los principios no siempre son expresados de manera formal. Este capítulo se da a la tarea de establecer algunos principios clave.

6.2 Políticas

6.2.1 Todos los archivos tienen políticas, pero éstas no siempre están articuladas ni expresadas en documentos al mismo nivel de detalle, ¡si es que están plasmadas en documentos! Sin una base documental de políticas y procedimientos, existe el riesgo de que la toma de decisiones se haga de manera arbitraria, inconsistente y sin rendición de cuentas. Las políticas brindan tanto guía como restricciones y ambas son necesarias. Si no se cuenta con políticas de selección, adquisición y conservación que estén plasmadas en documentos, el público del archivo no confía en que éste preserva de manera adecuada su colección. El proceso de articular sus políticas es, en sí, sólo una prueba interna de la competencia del archivo así como de su cultura y su rigor intelectual.[89]

6.2.2 Por tanto todas las áreas clave de la operación de un archivo –incluyendo el desarrollo de su colección, conservación, acceso y gestión de sus colecciones– deberían tener como base una política deliberada. Asimismo las políticas deben ser tan integrales a la cultura del archivo que deben ser entendidas y observadas en la práctica por todo el personal del archivo: que éstas sean el 'motor' y que de ellas se derive la "ley" que sirva de base al trabajo del archivo. Desafortunadamente, esto no siempre es así: es muy fácil escribir políticas que son básicamente obras de ficción, que no se integran a la vida del archivo y que son ambiguas en lugar de ser específicas e informativas. Si este es el caso, las políticas pueden servir como documentos para hacer relaciones públicas, mientras que las políticas *reales* permanecen sin ser declaradas. Los efectos de la dicotomía pueden ser perniciosos tanto intelectual como éticamente.

6.2.3 Las políticas son explicaciones lógicas y convincentes de las posturas, perspectivas e intenciones del archivo. Los ingredientes típicos de unas políticas bien articuladas incluyen:

- Una referencia al mandato o misión del archivo.
- La invocación de autoridades o puntos de referencia externos relevantes (tal como los establecidos por la UNESCO o las asociaciones de archivos audiovisuales).
- Una explicación de los principios relevantes.
- Basarse en los fundamentos anteriores y explicar las intenciones del archivo, sus posturas y sus decisiones.
- Dar suficientes detalles para evitar ambigüedades, pero a la vez ser simples y breves, de modo que se permita el desarrollo de guías prácticas de aplicación para el personal (las cuales, al igual que las políticas, deben constar de documentos públicos).

89 Hay muchos puntos de referencia comparativos. Las instituciones de la memoria con frecuencia ponen sus políticas en sus sitios web, y un estudio comparativo de una variedad de políticas institucionales existentes es una buena forma de empezar el proceso de desarrollo de políticas. Las políticas tienen dimensiones éticas (esto se discute en el capítulo 7), como lo señala por ejemplo el Código de Ética del International Council of Museums (ICOM) http://icom.museum/professional-standards/code-of-ethics [consultado el 18 octubre de 2015].

6.2.4 Las buenas políticas son documentos vivientes. Son el resultado de una investigación adecuada y de consultar a los interesados, y deben ser actualizadas regularmente para mantenerse prácticas y relevantes.

6.3 Desarrollo de la colección: selección, acopio, descarte y desecho

6.3.1 El desarrollo de la colección es un término amplio que abarca cuatro procedimientos diferentes:

- selección (un proceso intelectual que involucra investigación y criterio, que llevan a la adquisición)
- acopio (un proceso práctico que puede involucrar selecciones técnicas y físicas, negociaciones y transacciones contractuales, envíos, revisión, y elaboración del inventario de soportes)
- descarte (un proceso de juicio basado en circunstancias posteriores, las cuales incluyen cambios en las políticas de selección)
- retirada (la liquidación ética de los soportes de una colección).

Un archivo puede tener políticas diferentes para los cuatro procesos o puede combinarlos en un solo documento de políticas.

6.3.2 Si bien puede ser deseable recolectar y preservar exhaustivamente, esto con frecuencia es práctica y financieramente imposible. ¡No hay ningún nexo entre la producción de la industria y el tamaño del presupuesto de los archivos! Por lo que se hace necesario hacer juicios de valor acerca de lo que será y lo que no será recopilado. Y como los juicios de selección y adquisición son subjetivos, nunca son fáciles: es imposible ver de manera confiable el presente con la visión del futuro. Sin embargo es preferible que estos juicios sean hechos de manera deliberada, más que por defecto, y es esencial que estén basados en políticas.[90]

6.3.3 Un punto inicial es el principio *de pérdida*[91]: "si hay alguna razón de forma, contenido o asociación externa por la cual la pérdida de un elemento en particular pudiera lamentarse en el futuro, la preservación estará ahí *justificada*".[92] Siendo más una frase de advertencia contra la destrucción irracional que un punto de referencia para tomar decisiones difíciles, es el contexto para enfrentar la difícil tarea de realizar juicios de selección con buenas bases, bien informadas y que puedan ser defendidas. Esta es un área de responsabilidad curatorial en la que se espera que los archivistas audiovisuales sean buenos. Se requiere que sean exhaustivos en algunas áreas y selectivos en otras.

6.3.4 Así, en la práctica, los archivistas audiovisuales tienen que aplicar juicios cualitativos individuales. Es una tarea llevada a cabo de manera experta y es crucial que se haga de forma oportuna. Los archivistas audiovisuales estarán influenciados por sus propios conocimientos artísticos, técnicos e históricos sobre los medios audiovisuales y sus otras áreas de especialidad, su perspectiva personal y sus limitaciones prácticas. Es una pesada responsabilidad, pues buenos materiales que son pasados por alto ahora pueden ser irrecuperables si no se piensa más a fondo sobre el futuro: a diferencia de la palabra impresa, ¡un documento audiovisual puede existir sólo en una copia y podría no sobrevivir lo suficiente para pensarlo dos veces!

6.3.5 Las políticas de selección y adquisición pueden depender de muchos puntos de referencia,

90 Una guía útil para la selección y adquisición es el libro de Sam Kula *Appraising moving images: assessing the archival and monetary value of film and video records* (Lanham, Scarecrow Press, 2003). Que comienza afirmando que ' en los archivos lo único que realmente importa es la calidad de las colecciones; todo lo demás es administración'.

91 El autor recuerda que esto fue mencionado por primera ocasión por Ernest Lindgren, Curador fundador del National Film Archive de Londres, pero no logra localizar la referencia.

92 Énfasis del autor. Puede haber motivos para preservar muchos objetos, pero no todos tendrán la misma prioridad.

pero uno común y crucial es el concepto de *producción nacional*.[93] ¿Qué partes y qué porcentaje de la producción nacional están siendo preservadas? Para responder a esta pregunta de manera confiable, dicha producción debe estar registrada de manera sistemática. En ocasiones los archivos audiovisuales en algunos países —pero son aún relativamente pocos— han producido filmografías, discografías y otras colecciones parecidas a nivel nacional, como los equivalentes al concepto de bibliografías nacionales producidas por muchas bibliotecas nacionales. Las bases de datos pueden estar vinculadas y esto equilibra la carga del trabajo de catalogación, separándola entre varias instituciones de manera que se mejoran las perspectivas de alcanzar la exhaustividad en los esfuerzos de documentación. Sin embargo los archivistas audiovisuales podrían no estar completamente al tanto de todas las áreas de su producción nacional.

◊ Almacenamiento con ambiente controlado © *George Eastman Museum*

6.3.6 Un concepto complementario que incluye, pero trasciende el de producción nacional es el término más amplio de la *herencia audiovisual* de cualquier país (ver 3.3.1). Ningún país está aislado y la totalidad de imágenes en movimiento y grabaciones sonoras distribuidas y difundidas al interior de cualquier país son hasta cierto punto una amplia mezcla internacional. La presencia de estos materiales impactan la cultura nacional y la memoria pública, y proporcionan el contexto para la producción nacional, por lo que hay motivos para proveer su acceso continuo. Muchos archivos consideran como suya la tarea de preservar y proporcionar el acceso a una parte bien definida de esta gran herencia. Esta perspectiva internacional ha sido por mucho tiempo una característica habitual de las políticas de selección y adquisición, por ejemplo, de las más importantes bibliotecas y galerías de arte de todo el mundo.

6.3.7 Y si el archivo es el beneficiario directo o indirecto del depósito legal ¿debería aceptar todo aquello a lo que tiene derecho? Dependiendo de los términos de la ley, por supuesto, puede no haber otra opción, y junto con la aceptación indiscriminada de material puede ir la obligación de ayudar a su preservación. Sin embargo, si el archivo toma la decisión de rehusarse, puede aplicar una política de selección. La ley ha reconocido el *derecho* del archivo a asegurar la preservación –un principio crucial–,[94] y el archivo ha realizado un *juicio* acerca de lo que amerita su preservación, lo cual es una responsabilidad profesional. Si el archivo es sólo un beneficiario indirecto –por ejemplo en algunos países la biblioteca nacional o los archivos nacionales pueden ser los beneficiarios legales formales del depósito legal, mientras que los archivos audiovisuales son el repositorio real tanto de los materiales como de los conocimientos– entonces este proceso añade un nivel de complejidad.

93 Véase la *Recomendación para la salvaguarda y preservación de las imágenes en movimiento* de la UNESCO (1980). Donde se define la producción nacional como "imágenes en movimiento, de las que el creador o al menos uno de los co-creadores tengan su residencia habitual en el territorio del estado del que se trate".

94 La Recomendación para la salvaguarda y preservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO consagra el concepto de depósito legal. La mayoría de los países aún no tiene legislación al respecto. En algunos países incluso el derecho a preservar –esto es, de hacer las copias o tomar otras provisiones necesarias para asegurar la supervivencia de una obra– no es un derecho automático de los archivos, que puedan aplicar a su discreción profesional. Es posible que se requieran permisos de los propietarios de los derechos de autor.

6.3.8 A lo largo del tiempo y sin importar la base para la adquisición, un juicio acerca del descarte y desecho puede ser necesario. Y puede haber muchas razones para ello: pueden adquirirse mejores copias de una obra particular, por lo que las copias inferiores pueden ser descartadas; el mandato del archivo o su política de selección pueden cambiar; o los juicios sobre selección pueden ser revisados en retrospectiva. Independientemente de la razón, el juicio sobre descarte es igual de importante –y a veces más importante– que la decisión original de descarte. Ésta debe ser cuidadosamente documentada y aprobada por la máxima autoridad del archivo. Asimismo el proceso de descarte debe ser gestionado con cuidado y debe ser éticamente irreprochable. Recursos como la venta pública de materiales descartados pueden enviar mensajes incorrectos y dañar la credibilidad del archivo.[95]

6.3.9 La mayoría de los archivos audiovisuales recolectan, más que crear los materiales, pero no hay razón por la que esto deba ser exclusivamente así. La creación de grabaciones directamente por parte de los archivos o a petición de ellos, puede permitir llenar huecos previamente identificados. La forma más común de hacer grabaciones instigadas por los archivos es la entrevista oral o un video. El grado en el que el archivo debe ser "productor" así como "recolector" es una área interesante de debate.

6.4 Preservación, acceso y administración de la colección[96]

6.4.1 El acceso permanente es la meta de la preservación: sin ésta, la preservación no tiene propósito excepto como un fin en sí mismo. Si bien puede haber limitaciones prácticas tanto en la preservación como en el acceso, no debería haber restricciones artificiales. Esto es consistente con la *Declaración de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas* (1948) y su *Convención sobre Derechos Civiles y Políticos* (1966). Toda persona tiene derecho a una identidad, y por lo tanto a tener acceso a su herencia documental; incluyendo su herencia audiovisual. Esto incluye el derecho a saber de su existencia y dónde hallarla. Las siguientes notas resumen algunos principios básicos sobre la práctica de preservación y acceso, y reúnen algunos de los puntos hallados en otras partes de este documento.

6.4.2 ***Una cuidadosa documentación y control de la colección*** –"una buena gestión"– es un prerrequisito para la preservación. Es una tarea muy laboriosa pero aparte de eso no es necesariamente cara por sí misma. Involucra la creación de un inventario hasta el nivel de detalle de los soportes individuales y los archivos, y debería estar de preferencia en computadora.[97] El etiquetado y la documentación de la naturaleza y condición de los soportes físicos individuales para que puedan ser gestionados y recuperados con seguridad, es un aspecto importante de la gestión. Del mismo modo, tener un protocolo lógico para asignarles los nombres a los archivos es crucial para prevenir que los datos no se vuelvan ilocalizables en el sistema. Una buena documentación y control de la colección requiere de tiempo y disciplina, pero evita pérdidas innecesarias y trabajos dobles.

6.4.3 ***El ambiente de almacenamiento*** –incluyendo poner atención a la temperatura, humedad, iluminación, contaminantes del aire, animales e insectos y seguridad física– debería, en la medida de lo posible, maximizar la vida de los soportes bajo resguardo. Los requerimientos "ideales"

95 Este punto se trata enérgicamente en la sección 2 del Código de Ética del ICOM. Existe un supuesto público general de que las colecciones son 'permanentes' y de que el descarte y desecho a gran escala provocarán cuestionamientos acerca de la competencia e integridad del régimen general de desarrollo de colecciones del archivo.

96 Destacan los documentos, General Guidelines del programa Memoria del Mundo de la UNESCO y el Código de Ética de la FIAF www.fiafnet.org) de los que se adaptó parcialmente esta sección. [Consultado el 18 octubre de 2015]

97 El ingreso de datos en múltiples idiomas, donde resulta práctico y apropiado, es útil para facilitar el acceso e intercambio de datos a nivel internacional.

varían mucho, dependiendo del tipo de materiales de los que se trate: por ejemplo, diferentes tipos de papel, de películas, de cintas magnéticas y de discos acústicos, tienen diferentes niveles óptimos de temperatura y humedad. Desafortunadamente, la mayoría de los archivos tienen que operar en condiciones menos que ideales, así que a menudo se trata de un asunto de comprar un poco de tiempo; es decir, de hacer lo que sea posible con los medios disponibles, y de trabajar para la futura mejora de las instalaciones. Factores como goteras en techos, ventanas rotas, cimientos inestables, sistemas para la detección o supresión de incendios, preparación ante los desastres y monitoreo ambiental son todos relevantes. Una gestión y prácticas de vigilancia adecuadas pueden ser aplicadas aún en condiciones menos que ideales.

6.4.4 La vieja máxima ***"más vale prevenir que lamentar"*** es igual de válida para los soportes audiovisuales. Las prácticas y técnicas que retrasan el deterioro y daño potencial ocasionados por su manejo, son mucho mejores y más baratas que cualquier proceso de recuperación. No es menos importante seguir buenos procedimientos de almacenamiento, manejo y archivo, buena seguridad y cuidado en el transporte. *La cultura de prevención debería ser tan importante en instituciones de herencia como lo es en la de los servicios a los usuarios.*

6.4.5 ***La planeación ante desastres*** es la forma de implementar una respuesta aún si, con los mejores cuidados si, con los mejores cuidados, las cosas salen mal. Un incendio, una inundación, un sismo, fallas eléctricas, falla en los sistemas o un colapso estructural, se encuentran entre los peligros de mantener colecciones. *Tales desastres pueden ocurrir y ocurren de manera inesperada,* aun en los archivos mejor administrados. Pero sólo pueden anticiparse y estar preparados para ellos.

6.4.6 ***La selección interna para conservar o digitalizar;*** es una parte importante de la administración. Por un lado existe la necesidad de monitorear la condición de los soportes analógicos hasta un cierto grado para identificar y darles prioridad a aquellos que requieren trabajo de conservación para mantenerlos estables y prolongar sus vidas, o esos otros que están llegando al punto en que el contenido debe ser migrado para que puedan sobrevivir. Esto consume tiempo y requiere trabajo manual costoso, especialmente cuando se trata de cintas magnéticas, pero es peligroso descuidarlo. Este proceso continuo puede ser apoyado por un sistema electrónico de inventario, el cual puede generar listados diarios de soportes que requieren revisión.

6.4.7 Por otro lado, existe la necesidad de establecer un orden de prioridades para la digitalización. Éste puede basarse en muchas variables, como la condición del soporte y el cálculo de ¿cuánto tiempo puede permanecer el soporte tecnológico hasta ser digitalizado? Con las medidas adecuadas, Y también hay que tomar en cuenta las demandas de acceso, el estatus de los derechos de autor y el potencial que existe para que el soporte pueda ser reutilizado con fines culturales y educativos.

6.4.8 Articulado desde una perspectiva diferente, el gestor de la colección necesita considerar tanto el costo de tomar acciones *como el de no actuar* cuando se requiere la digitalización. El tiempo no está de nuestro lado. Mientras que los soportes obsoletos pueden tener una vida en los estantes potencialmente muy larga, las tecnologías necesarias para hacer la digitalización pueden tener una vida mucho más corta, puesto que los factores económicos para mantenerlos son poco favorables.[98]

6.4.9 La migración de contenidos o el cambio de formato es por lo tanto útil y a la vez necesario con fines de acceso, e inevitable para propósitos de preservación cuando el soporte original se ha deteriorado o se ha vuelto inestable. Sin embargo, la migración de contenidos debe ser tomada con precaución como una estrategia de preservación, pues ésta puede involucrar la pérdida de información y el cierre

98 Un proveedor comercial en la actualidad ofrece una calculadora para el "costo de la inacción" https://coi.avpreserve.com [Consultado el 18 octubre de 2015].

de opciones futuras, y también traer consigo riesgos impredecibles en el futuro cuando la tecnología usada para su copiado se vuelva obsoleta. Esta precaución aplica tanto para las vías digitales como las analógicas. En la medida de lo posible, la nueva copia de preservación debe ser una réplica exacta del original: el contenido no debe ser de ningún modo modificado.

6.4.10 ***Conservar un soporte original*** y proteger su integridad significa que no se pierda información, y que todas las opciones futuras para preservación y acceso se mantengan vigentes. Muchos archivos han lamentado la destrucción prematura de originales tras haber hecho copias que han resultado ser inferiores en calidad y longevidad. Descartar un original, sin importar cuántas copias se hayan hecho, nunca debería ser algo que se tome a la ligera.

6.4.11 ***Poner en riesgo la preservación*** a largo plazo para satisfacer una repentina demanda de acceso a corto plazo puede resultar tentador, y en ocasiones ser una necesidad política, pero es un riesgo que debería ser evitado si es posible. En los casos en los que no haya una copia duplicada de acceso, decir "no" es normalmente una mejor estrategia que exponer un original frágil a un daño posiblemente irreparable.

6.4.12 ***No hay una solución única:*** los diferentes tipos de soportes no sólo requieren diferentes tipos de ambientes para su almacenamiento, sino diferentes métodos de manejo, gestión y tratamiento para su conservación. Cada uno de ellos requiere su propia vigilancia. El desarrollo de estándares acordados internacionalmente –por ejemplo para la transferencia de datos digitales– a menudo se encuentra retrasado en relación con la velocidad del cambio tecnológico, pero ahí donde existan estándares acordados, éstos deberían seguirse.

6.4.13 Para documentos nacidos analógicos no hay un sustituto para el acceso **físico in situ**, al 'objeto real', en esas ocasiones en las que es deseable, posible y costeable tener acceso al soporte original así como a su contenido en un ambiente apropiado. Pero esto a veces no puede ser llevado a la práctica debido a consideraciones geográficas, de conservación y técnicas. Y algunas copias de preservación tales como negativos originales o cintas maestras de estudio, pueden hallarse en un formato técnico no apropiado para su presentación visual o auditiva. Del mismo modo se requiere que se hagan copias de acceso tanto para reducir la presión sobre la copia de preservación, como para superar esas otras limitantes. Esto se conoce como colecciones *paralelas*, y mientras que en teoría es deseable tener automáticamente copias de acceso para complementar toda copia de preservación, esto es posible en pocas ocasiones; tanto por el *efecto de inercia* como por los altos costos involucrados.

6.4.14 ***Las copias de acceso*** pueden crearse en muchos formatos diferentes. Éstas deberían ser, por definición, reemplazables si se pierden o se dañan, aunque su valor económico puede variar mucho: el reemplazo de una impresión reciente de 35 mm costará mucho más que un DVD y requiere ser almacenada y manejada de modo adecuado. En la medida en que se incremente la variedad de formatos, también aumentará la necesidad de proporcionar una explicación contextualizada para que los usuarios entiendan plenamente cómo difiere la copia que están viendo o escuchando de la forma original de la obra. Con las salvaguardas adecuadas, las copias de acceso pueden –en teoría– ser enviadas a cualquier lugar y usadas en cualquier lugar, sea esto de manera física o digital. Al avanzar la digitalización de la colección ese 'cualquier lugar' será cada vez más una pantalla de computadora y altavoz, así como teléfonos inteligentes; con todos los beneficios adicionales de búsquedas instantáneas en bases de datos y en descargas, junto con las limitaciones sobre la calidad y el ambiente impuestas por la tecnología.

6.4.15 Documentación y colecciones de artefactos: hablando de manera general, la organización, almacenamiento, conservación y mecanismos para garantizar el acceso a documentos y artefactos

◊ Almacenamiento de películas de acetato de 35 mm © *George Eastman Museum*

analógicos siguen los mismos principios y métodos comunes a las instituciones de la memoria, aunque el control de inventarios y la catalogación sean específicas para cada institución y reflejen el paradigma de un archivo audiovisual (4.4.6); esto es, que tales objetos sean recolectados por las obras audiovisuales con las que están relacionados.

6.4.16 Después de que las posibilidades de acceso y búsqueda en base de datos han sido agotadas, aún se cuenta, ahora como siempre, con el ***elemento humano***; la guía y el consejo de los documentalistas del archivo, que conocen íntimamente sus colecciones. Nunca podrá haber un sustituto para esto: tales personas desarrollan una profundidad de conocimiento y pensamiento lateral que ningún catálogo, base de datos o motor de búsqueda, puede reemplazar. Este conocimiento puede ser comunicado tanto a usuarios in situ como a usuarios remotos pero depende de la interacción personal.

6.5 Documentación

6.5.1 Al igual que otras instituciones de la memoria, los archivos audiovisuales deben observar altos estándares para documentar la adquisición, acceso y otros procesos de manera que sean y puedan ser considerados como responsables y confiables en sus procesos. Dada la complejidad de sus colecciones, los registros precisos de su gestión resultan esenciales debido a la naturaleza de los medios audiovisuales; lo que hagan los archivos audiovisuales de manera *interna* con sus colecciones también debe ser documentado con precisión.

6.5.2 Una vez identificadas las características técnicas, la generación y la condición de cada soporte analógico, éstas deben ser adecuadamente registradas.[99] Esto es particularmente crucial para las copias de preservación. Para ser capaces de monitorear a lo largo del tiempo la degradación de un rollo de cinta magnética, o el desvanecimiento de los pigmentos de color en un rollo de película, se requieren conceptos y terminologías claros, y precisión y consistencia en la documentación. Las equivocaciones –por ejemplo identificar incorrectamente un tipo de película particular y como consecuencia darle un tratamiento que resulte en daño irreparable– pueden tener consecuencias graves. Muchos archivos han desarrollado sistemas efectivos de información codificada para permitir el registro más eficiente de esta información.

6.5.3 El almacenamiento y movimiento interno de los soportes individuales, y los sistemas de préstamo, si éstos existen, deben ser manejados con precisión. Las diferentes instituciones tienen

99 Por ejemplo, un archivo digital derivado de una cinta de video de transmisión de dos pulgadas y un caset VHS grabado de la misma transmisión pueden tener el mismo contenido pero características muy diferentes.

distintos niveles de tolerancia para las pérdidas de diferentes tipos de materiales. Los archivos audiovisuales generalmente tienen poca tolerancia, es difícil darle una explicación aceptable al dueño de un material por la pérdida de un rollo de original negativo o cinta master bajo custodia cuando esto implica que la integridad de su película o programa está ahora comercialmente comprometida. Es imposible reemplazar lo irreemplazable.

6.5.4 En todo trabajo de copiado, conservación y restauración, ya sea analógico o digital, documentar lo que se hace y las decisiones que se toman resulta esencial para poder preservar la integridad de la obra en el largo plazo. Los documentalistas exitosos pueden tener que tomar sus propias decisiones con base en lo que se hizo en el pasado; podrían tener que deshacer decisiones pasadas, donde esto fuera posible, si ya existen mejores soluciones disponibles. Los principios y la ética de los materiales y la conservación fotográfica son importantes en la archivística audiovisual. Dado que siempre hay decisiones subjetivas involucradas, y que otro individuo que enfrentara la misma tarea podría tener diferentes decisiones, descuidar este paso equivaldría a reducir o eliminar la posibilidad de hacer una investigación futura.[100]

6.6 Catalogación[101]

6.6.1 La catalogación es hacer la descripción intelectual del contenido de una obra, de acuerdo con reglas precisas y consistentes. Al igual que las bibliotecas y los museos, el catálogo de un archivo audiovisual es la herramienta clave para el acceso: el punto de inicio de una investigación. En las bibliotecas, los procesos de catalogación, inscripción y registro están a menudo integrados; en los archivos audiovisuales éstos son con frecuencia procesos separados: la catalogación es posterior a la inscripción o el registro, puesto que los soportes sólo pueden ser accesibles luego de haber sido inventariados. De manera pragmática, una obra no puede ser catalogada sino hasta mucho después de haber sido inscrita: es un asunto de prioridades. Los recursos de catalogación se concentran en áreas de la colección donde se percibe que la demanda es mayor.

6.6.2 Al igual que en las bibliotecas y los museos, la catalogación de los archivos audiovisuales es una disciplina profesional. Los catálogos son desarrollados de acuerdo con los estándares profesionales internacionales y es deseable que el trabajo sea ejecutado por personal calificado. Estos estándares son normalmente modificados de acuerdo con reglas de catalogación desarrolladas para imágenes en movimiento y grabaciones sonoras, por la FIAF, IASA, AMIA, FIAT/IFTA y otras asociaciones, para satisfacer las necesidades y el carácter de los documentos audiovisuales, así como las necesidades de los usuarios. Por lo tanto, hay variaciones en el énfasis, los estándares,el rango y el contenido de los campos de información. Los archivos con frecuencia les añaden a estos puntos de referencia internacionales algunas variaciones adicionales adaptadas a sus necesidades institucionales particulares o un contexto nacional, incluyendo su idioma nacional y sus requerimientos culturales.[102]

6.6.3 La catalogación puede ser descrita como una subprofesión que abarca varias disciplinas de la memoria. Tiene su propia y extensa literatura y quienes la practican pueden dedicarle toda una vida de trabajo a este campo, fenómeno que es igualmente válido para otras áreas del trabajo de

100 El Código de ética y de prácticas del Australian Institute for Conservation of Cultural Material (AICCM) es uno de los muchos ejemplos de referencia en estos temas. www.aiccm.org.au [Consultado el 18 octubre de 2015].

101 En archivonomía, encontrar ayudas en lugar de catálogos permite hallar el camino hacia las colecciones. Éstas pueden incluir registros, guías, inventarios e índices y por lo tanto permiten enfocarse en el contexto más que en la descripción intelectual de la obra individual.

102 Por ejemplo, véanse las reglas de catalogación de la IASA www.iasa-web.org/cataloguing-rules [Consultado el 18 octubre de 2015].

la archivística audiovisual. Del mismo modo los catalogadores individuales –quienes deben ver y escuchar el material para poder preparar las descripciones intelectuales– pueden desarrollar un profundo conocimiento de sus colecciones.

6.6.4 Cada vez más, los archivos audiovisuales están colocando sus catálogos en línea de modo que puedan ser consultados por los motores de búsqueda como Google o Yahoo, o a través de vías especialmente diseñadas por las instituciones de la memoria.[103]

6.6.5 La armonización de las diversas reglas de catalogación dentro del campo audiovisual, que tienen orígenes históricos diferentes, y la evolución de manuales, estándares mínimos de datos y metadatos, es una tarea cooperativa en curso para los catalogadores de todo el mundo.

6.7 Aspectos legales

6.7.1 Los archivos audiovisuales operan dentro de un marco de referencia de leyes contractuales y de derechos de autor. Las actividades de acceso y en cierto grado las de preservación son regidas y se encuentran limitadas por los derechos legítimos de los dueños de la propiedad intelectual. En general los archivos no son libres de exhibir públicamente, presentar o explotar los materiales de su colección sin el consentimiento de los propietarios de los derechos de autor.

6.7.2 Un archivo está obligado a "obedecer la ley", y a cumplir con los derechos de los dueños de la propiedad intelectual. Ahí donde la propiedad de los derechos está claramente establecida (y éste es normalmente el caso con los materiales creados recientemente) no hay complicaciones formales para el cumplimiento de estas obligaciones. Sin embargo, entre más retrocede uno en la historia, la situación se vuelve menos clara. Cuando los derechos son vendidos y revendidos, o cuando las productoras se disuelven, o cuando los creadores de materiales mueren y sus activos pasan a manos de otros, se vuelve cada vez más difícil establecer con certeza la propiedad actual de los derechos, lo que resulta en un número cada vez mayor de obras "huérfanas". A veces aparentemente no hay quien reclame los derechos; otras, hay quien reclama los derechos pero no hay evidencia de dicha propiedad. Los archivos deben lidiar con estas ambigüedades en el interés de las partes interesadas, y sus valores pueden ser diferentes a los de quien reclama los derechos.

6.7.3 Aquí lo archivos deben recurrir como referencia a sus mandatos, que a menudo incluyen la obligación de servir al interés público proporcionando acceso a sus colecciones. Algunos archivos van a lo seguro y restringen el acceso cuando hay dudas acerca de la propiedad de los derechos. Otros deciden tomar un riesgo calculado haciendo accesible el documento después de que los esfuerzos razonables por hallar al propietario de los derechos no hayan tenido éxito. Si se les cuestiona después –aunque esto ocurre en raras ocasiones– su defensa es que actuaron razonablemente con el interés público en mente y pueden regresarle al demandante cualquier ingreso que haya resultado de dicho acceso.

6.7.4 El régimen de "Depósito legal"–el depósito obligatorio de una copia del material publicado en una institución pública, habitualmente una biblioteca nacional– le ha sido aplicado tradicionalmente a la palabra impresa, pero en la mayoría de los países esto todavía no se aplica a los archivos audiovisuales. El principio subyacente –que los documentos publicados de cualquier clase se convierten en parte de la memoria común y deberían ser preservados para acceso futuro– es apoyado por ejemplo por la *Recomendación para la salvaguarda y preservación de imágenes en*

103 Por ejemplo el portal TROVE de la National Library of Australia interroga la base de datos de instituciones de la memoria en toda Australia para producir resultados consolidados http://trove.nla.gov.au [Consultado el 18 octubre de 2015].

◊ La estantería compacta ahorra espacio © *George Eastman Museum*

movimiento de la UNESCO de 1980, pero su puesta en marcha ha sido frecuentemente resistida por los gobiernos y las industrias audiovisuales. Aún así, el principio sigue siendo válido.

6.7.5 **Propiedad Intelectual Cultural Indígena** es el término legal empleado para identificar los derechos de los pueblos indígenas y para proteger, específicamente, su conocimiento cultural y propiedad intelectual. A muchos países les ha resultado difícil conciliar las leyes y normas indígenas locales con un sistema legal predominantemente occidental, que a menudo ha dejado a los derechos de propiedad intelectual indígena desprotegidos. Esto se ha convertido en una preocupación para la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y es el centro de muchas proclamaciones.[104] Todos los archivos deben ser sensibles a la aplicación de estos derechos en su propio contexto nacional.

6.7.6 En muchas partes del mundo, como América Latina, los gobiernos regulan las presentaciones públicas, transmisión, venta de materiales audiovisuales; así como los contenidos a los que se puede y no acceder a través de Internet. Esto varía de país a país. En algunos casos estos regímenes también se involucran en lo que pueden obtener los archivos. Esta es un área compleja de debate moral y legal.

6.7.7 En un campo de una complejidad creciente, todos los archivos necesitan contar con consejo legal que los ayude a transitar con cuidado en un potencial campo minado. Pero también necesitan la confianza para hacer juicios equilibrados basados en su conocimiento de la forma en que trabajan las industrias audiovisuales y en los contactos personales que han desarrollado.

6.8 Ningún archivo está totalmente aislado

6.8.1 Aparentemente es una afirmación evidente: todos los archivos son interdependientes. Todos confían en los demás y en sus asociaciones internacionales para obtener servicios, consejo y apoyo moral. Incluso las grandes instituciones tienen la necesidad de construir redes y de compartir instalaciones y conocimientos. Algunos archivos desarrollan especializaciones que les permiten dar servicio a otras instituciones de manera redituable. Ningún archivo puede darse el *lujo* de permanecer aislado. Los archivos crecen especialmente gracias al cruce de ideas comunes, que son identificadas en conferencias o en visitas mutuas.

6.8.2 También hay una relación de interdependencia entre los archivos y el rápido avance de las industrias audiovisuales. Se necesitan mutuamente. Podría parecer a veces, una relación desigual entre dos campos con diferentes prioridades y visiones del mundo, donde los archivos serían con

104 Por ejemplo la Declaración de los derechos de los pueblos indígenas de las Naciones Unidas (2007) http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf [Consultado el 18 octubre de 2015].

mucho el pariente pobre. Pero los archivos tienen un papel que jugar al fomentar las relaciones y al trabajar para influir sobre las agendas de las industrias; así como al demostrar su propio valor y relevancia.

6.9 La "brecha digital", un término general

6.9.1 En ningún aspecto la interdependencia de los archivos es más importante que en el de ayudar a salvar la "brecha digital" entre los países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo. Los archivos de los países en vías de desarrollo están perdiendo un mayor porcentaje de su herencia digital cada año que los países desarrollados, debido a que carecen de las habilidades, la infraestructura y los fondos para cambiar esta situación: comprar equipo, mantener equipo viejo funcionando, y entrenar personal y retenerlo. Se ven todos los indicios de que con la velocidad con que se desarrolla la tecnología digital, la brecha empeorará en lugar de mejorar. Para los archivos audiovisuales como movimiento son tanto un asunto ético como práctico. El reto es ¿qué pueden hacer al respecto?

6.9.2 Un término aún más acertado podría ser *brecha tecnológica*, pues "digital" en realidad sólo describe una parte del problema. La brecha más grande es en cuanto a acceso –financiero, logístico, educativo y de habilidades– respecto a todas las tecnologías usadas en la gestión de las colecciones.

6.10 Impacto ambiental[105]

6.10.1 La archivística audiovisual contribuye a las emisiones de gases de efecto invernadero, en la medida en que usa energía derivada de combustibles fósiles, maneja sustancias tóxicas y produce desperdicios no reciclables. Una administración ética minimiza los efectos sobre el ambiente.

6.10.2 En la medida en que el contenido es transferido progresivamente desde formatos obsoletos como la cinta magnética, los archivos decidirán si mantienen o desechan las cintas. Mejor que enviarlas a un vertedero, deben explorarse las opciones para su reciclaje. El reciclaje de plásticos tales como casetes de cinta y contenedores constituye una industria establecida; éstos pueden ser desensamblados y alimentados en una cadena de reciclaje. Las cintas magnéticas pueden ser trituradas y/o incineradas, posiblemente una mejor opción que enterrarlas en un vertedero, donde su biodegradabilidad a largo plazo y su efecto son desconocidos, aunque parece no haber ninguna opción de desecho completamente benigna hasta este momento. Esta realidad debe considerarse cuando se tome la decisión de mantener las cintas o desecharlas.

6.10.3 Los desperdicios electrónicos son un problema creciente a nivel global, puesto que montañas de hardware redundante es desechado. A pesar de que hay opciones para reciclado, éstas tienden a ser elegidas sólo cuando el proceso ofrece ganancias: la realidad es que la mayoría de estos desechos termina en los vertederos. Los desperdicios electrónicos también son exportados a los países en vías de desarrollo donde el hardware frecuentemente no es reutilizado sino quemado para obtener materiales como alambre de cobre. Este proceso en sí mismo es altamente dañino para el medio ambiente y para la salud de los que trabajan en esa industria.

6.10.4 Al expandirse el hardware de un archivo digital, asimismo se expande el consumo energético. Tiene sentido, tanto ambiental como económicamente, elegir y configurar el hardware de modo que se maximice la eficiencia y se minimicen los costos. Cuando existan opciones,

105 Esta sección se basa en la investigación de Linda Tadic de Audiovisual Archive Network.

la electricidad “verde” puede ser elegida en lugar de la electricidad de fuentes que utilicen carbón como fuente de energía. Las tecnologías de energías renovables están desarrollándose rápidamente y la posibilidad de que un archivo genere al menos una parte de su electricidad con paneles solares puede ser explorada.

6.10.5 Por lo tanto una lista de opciones disponibles para un archivo consciente del medio ambiente podría incluir lo siguiente:

- Minimizar el uso de energía. Buscar fuentes de electricidad limpias, no generadas con carbón. Revisar opciones de energías renovables.
- Ser selectivos en la digitalización de materiales.
- Usar las opciones más eficientes energéticamente hablando, en la adquisición de hardware y en la configuración de su desempeño.
- Cuando los archivos grandes tengan poco acceso el almacenamiento se debe mantener sin conectar.
- Reciclar cuando sea posible: verificar las autorizaciones de quienes están autorizados para reciclar.

Capítulo 7. Ética y promoción

7.1 Códigos de ética

7.1.1 La ética de una profesión surge de los valores y motivos subyacentes (véase el Capítulo 2). Algunas cuestiones son específicas al campo de trabajo mismo; otras se basan en normas ampliamente conocidas de la vida y de la sociedad. De manera característica, las profesiones codifican sus estándares éticos y crean declaraciones escritas para guiar a sus miembros y reasegurar a todos aquellos involucrados. Las entidades profesionales con frecuencia cuentan con mecanismos diseñados para garantizar el apego a los estándares: los campos médico y legal son ejemplos obvios de esto.

7.1.2 Al interior de las profesiones de la memoria, incluyendo la archivística audiovisual, los códigos de ética existen a nivel internacional, nacional e institucional. Éstos involucran conductas tanto personales como institucionales y enfatizan algunos temas comunes. Tales temas incluyen:

- Proteger la integridad y preservar el contexto de las colecciones materiales
- Probidad en el acceso, el desarrollo de las colecciones y en todas sus actividades
- El derecho al acceso
- Conflicto de intereses y beneficio privado
- Cumplir con las leyes y con la toma de decisiones basadas en políticas
- Integridad, honestidad, rendición de cuentas y transparencia
- Confidencialidad
- La búsqueda de excelencia y el crecimiento profesional
- Conducta personal, y el deber y el cuidado de las relaciones profesionales

Se invita al lector a explorar estos temas consultando los códigos de ética vigentes de asociaciones más importantes.[106] Todos son relevantes como puntos de referencia al construir un código institucional para cualquier archivo audiovisual. Puesto que no es posible ni necesario discutir aquí los puntos comunes en su generalidad, este capítulo se enfoca en aspectos específicos de la archivística audiovisual.

7.1.3 Entre las asociaciones de archivística audiovisual como son: FIAF, AMIA e IASA, se han adoptado códigos formales de ética. El Código de la FIAF (www.fiafnet.org) fue creado en 1998, y la adherencia a éste es obligatoria para los miembros de la FIAF. Desde entonces, tanto AMIA como IASA[107] han formulado códigos adecuados a los ambientes de trabajo de sus miembros.

7.2 La ética en la práctica

7.2.1 Un código escrito, sea este internacional o de una institución específica, es un marco de trabajo que sirve como una guía general. Pero éste código no puede prever todas las situaciones ni dar una solución preparada a dilemas que requieren juicios de valor equilibrados. Generalmente los profesionales aceptan la responsabilidad de elaborar sus propios juicios en asuntos éticos así como en otros temas.

7.2.2 A nivel institucional, los códigos adquieren significado y respeto solamente si son centrales

106 Los sitios web de ICOM (www.icom.org), ICA (www.ica.org) e IFLA (www.ifla.org), ofrecen tanto los códigos internacionales como los códigos de las asociaciones nacionales para museos, archivos y bibliotecas.

107 www.iasa-web.org/IASA_TC03/TC03_English.pdf and www.amianet.org/about/code-of-ethics (ambos consultados el 19 de Octubre de 2015).

en la vida del archivo y son promocionados activamente y de manera transparente desde las más altas autoridades. Esto puede involucrar un proceso de educación del personal, monitoreo, y mecanismos de investigación, y una rutina administrativa que personalice la aplicación del código a cada miembro del personal. En algunas instituciones por ejemplo, se requiere que todos los miembros del personal lean y discutan el código corporativo, que se comprometan por escrito a respetarlo y a declarar cualquier conflicto de intereses existente y potencial. Cuando los códigos institucionales no se aplican en la práctica, se convierten en meros trámites de fondo, que se llevan a cabo sólo cuando es conveniente o se usan simplemente con fines de relaciones públicas.

7.2.3 Al nivel personal, hay un punto más allá del cual el comportamiento ético no puede ser supervisado y depende de la integridad y la conciencia individual. Esto es cierto independientemente de qué tan bien (o qué tan mal) la institución o la asociación profesional observe sus propios estándares éticos. De manera inevitable, surgen dilemas personales. Éstos pueden ser en ocasiones riesgosos y solitarios. Y pueden involucrar la toma de una postura poco popular, ser un denunciante o –en un plano diferente– incluso poner en riesgo la propia carrera (o aún más).[108]

7.2.4 Sin importar cuánto deseemos que fuera de otro modo, la preservación y el acceso al pasado es una afirmación de valores y, por lo tanto, un punto de vista. En otras palabras, es una actividad intrínsecamente política. El debate profesional, así como el registro de la destrucción deliberada de la herencia durante el siglo pasado, ilustra ampliamente que siempre habrá aquellos que, por diversos motivos, buscarán suprimir o destruir lo que se ha conservado. Los archivistas deben confrontar de manera continua las políticas de selección, acceso y preservación y los cuestionamientos éticos que éstas traen consigo.[109] La supervivencia del pasado está constantemente a merced del presente.[110]

7.3 Asuntos institucionales

7.3.1 Colecciones

7.3.1.1 Adicionalmente a los temas tratados en el capítulo anterior, y a los principios establecidos en los códigos de la FIAF, AMIA e IASA (muchos de los cuales pueden ser extrapolados para los archivos audiovisuales en general) el manejo ético de colecciones trae consigo varias cuestiones.

7.3.1.2 Detrás de todo desarrollo de colecciones existe el supuesto de permanencia, y por eso el descarte de materiales no debe hacerse a la ligera. Del mismo modo, lo mejor es que la decisión de descarte sea tomada por el consejo, junta directiva del archivo o una autoridad similar; no por

108 Hay ejemplos conocidos de archivistas que han puesto su libertad y su vida en riesgo para salvar materiales de ser destruidos: seguramente el más alto compromiso profesional. De manera más prosaica, el autor reconoce que al igual que muchos colegas, se ha visto involucrado en dilemas éticos menores. Algunos son analizados en su ensayo *You only live once: on being a troublemaking professional* (en The Moving Image, Vol. 2 Núm. 1, Primavera 2002 pp. 175-184). Denunciar o atraer la atención hacia malas prácticas - en algunos países está ahora protegido por la ley aunque esto no se refleje necesariamente en la práctica. Whistleblowers en Australia es una de muchas organizaciones que documentan casos de estudio.

109 La publicación de la memoria del Mundo de la UNESCO *Lost memory - libraries and archives destroyed in the twentieth century* (1996), es una lectura devastadora. La experiencia de Sudáfrica acerca de la política de la preservación en los archivos y acceso fue documentada en el ensayo de Verne Harris The archive is politics: truths, powers, records and contestation in South Africa, nota clave de la conferencia 'Political pressure and the archival record', University of Liverpool, Liverpool (UK), July 2003).

110 "Lejos de erguirse como monumentos duraderos del pasado, los archivos se perciben como algo frágil, eternamente sometido al juicio de la sociedad en la que existen. Ni temporal ni absoluto, el significado que conllevan puede ser manipulado, malinterpretado o suprimido... los archivos del pasado son también creaciones mutables del presente..." Judith M Panitch: "*Liberty, equality, posterity? Some archival lessons from the case of the French Revolution*", en American Archivist, vol. 59, Winter 1996, p. 47.

los documentalistas. El proceso de descarte debe tomar primero en cuenta los derechos y necesidades de otras instituciones recolectoras que podrían acoger el material sobrante. Si tras estos pasos, el material descartado se ofrece para su venta al público, debe haber una explicación suficiente para evitar percepciones negativas acerca de los motivos o el proceso. No puede, ni debe ser percibido, que el equipo de trabajo se beneficia de manera personal del proceso.[111]

◊ Discos de vinyl en riesgo por almacenamiento informal
© *Maria Teresa Ortiz Arellano*

7.3.1.3 Dada la amplia gama de posibilidades para la migración que existen, las presiones políticas y prácticas que enfrentan los archivos para controlar los costos, así como el tamaño de la colección; la permanencia de los soportes originales durante su vida útil –sin importar qué copias se hayan hecho– es una cuestión fundamental de integridad curatorial. En consecuencia, el potencial de futuras investigaciones y las posibilidades de las migraciones que no se han llevado a cabo, no debe suprimirse con el descarte o destrucción prematura de dichos soportes.

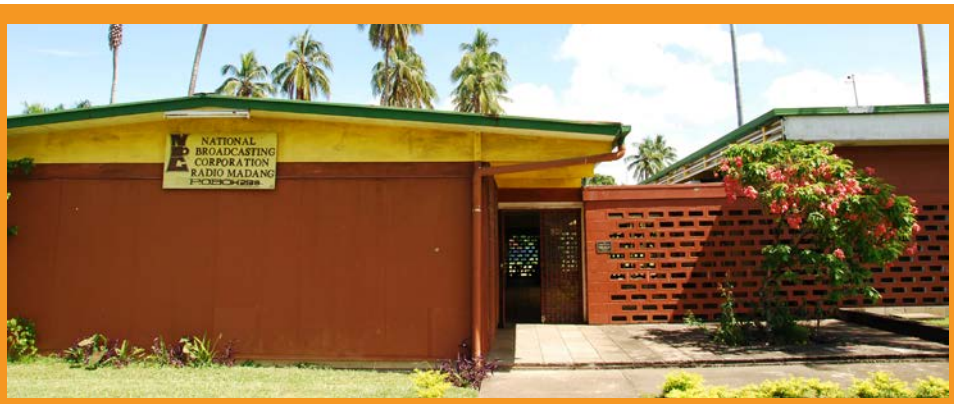
7.3.1.4 La naturaleza de los medios digitales abre posibilidades completamente nuevas para la manipulación de sonidos e imágenes que falsifiquen la historia, sin dejar rastro alguno de tales acciones. Este hecho impacta la misma esencia de la archivística y por tanto no puede ser permitido. Los archivos pueden necesitar medidas preventivas, que incluyan la educación de su personal frente a estas posibilidades.

7.3.1.5 Es parte de la naturaleza de las industrias audiovisuales que los coleccionistas y otros individuos privados jueguen un papel importante en asegurar la supervivencia de los materiales audiovisuales, en ocasiones mediante métodos no convencionales. En el interés primordial de la preservación de materiales preciosos, los archivos trabajarán con la debida confidencialidad, para poder conciliar los intereses entre los proveedores y otras partes que tengan que defender derechos legítimos de propiedad material o intelectual que defender. Los archivos deben explotar tales materiales con la debida observancia de las leyes.

7.3.2 Acceso

7.3.2.1 Tomando en cuenta a la primera tarea de preservar, los archivos públicos reconocen el derecho del público a tener acceso a sus colecciones (véase también 3.2.6). Dentro de la posibilidad de los medios con los que cuentan, los archivos responderán a consultas de investigación y presentarán de manera proactiva sus colecciones al público, de modo contextualizado y de acuerdo con ciertas políticas establecidas de acceso. En todos los casos, los derechos de los legítimos propietarios de los derechos de autor y otros intereses comerciales serán completamente respetados. Uno de los retos que enfrentan los archivistas es el de crear plataformas digitales de contenidos de acceso abierto y que no violen los derechos de autor. Otro reto consiste en explorar maneras en las que los archivistas sean incluidos en el régimen legal de su país acerca del acceso abierto a la información.

111 Una base de datos pública de todos los materiales deseleccionados o potencialmente desechables, podría no solamente ser un servicio público para las instituciones interesadas en adquirir materiales sobrantes. También podría tener un efecto que lleve a la reflexión sobre decisiones tomadas a la ligera.



◊ Instalaciones del archivo de Radio Madang en Papua New Guinea © *Mick Newnham*

7.3.2.2 En cuanto al acceso público y la educación, los archivos no sólo pueden restaurar material –es decir, eliminar los efectos del deterioro y el paso del tiempo– sino también crear versiones reconstruidas y más comprensibles de películas, programas y grabaciones incompletas que hayan subsistido. Esto se lleva a cabo juntando elementos incompletos o fragmentados de múltiples fuentes y reacomodándolas de modo coherente, en ocasiones manipulando considerablemente las imágenes y/o el sonido para llenar los huecos en el material que aún permanece. Tales reconstrucciones son en efecto, nuevas producciones dirigidas a audiencias contemporáneas y pueden diferir de manera significativa de la obra original.

7.3.2.3 Este tipo de trabajo necesita ser llevado a cabo con integridad y por parte de personal capacitado de conservación, de acuerdo con objetivos, principios y métodos que hayan sido hechos públicos, de manera que el carácter de la reconstrucción sea entendido por su audiencia. Debe hacerse una anotación de reconstrucción para asegurar que esta información esté plenamente documentada (ver el Apéndice 3). La preservación de los elementos fuente de la reconstrucción *no es alterada* por este proyecto. Éstos son conservados y se mantienen potencialmente disponibles en su forma original.

7.3.2.4 Al dar acceso a los materiales de su colección, los archivos deben, en la medida de lo posible, llamar la atención de los usuarios hacia la información del contexto, ayudarlos a entender la forma original, el contexto y la estructura, así como animarlos a usar con integridad cualquier copia que sea suministrada. Los archivos no serán cómplices, de manera deliberada en la alteración o malas interpretaciones públicas de esos materiales, sea mediante la manipulación del contenido, de las imágenes, del sonido o de otro modo.

7.3.2.5 Al idear y proveer ambientes públicos para presentaciones, los archivos deberán crear un contexto con integridad. Deberán resistir presiones comerciales o de otro tipo, habrán de subordinar los estándares, estilos y ambientes de presentación a las modas, y permanecer lo más fieles posible a la atmósfera e intención originales de las obras que son presentadas (véase también 5.3).[112]

7.3.3 Entorno

7.3.3.1 El entorno y la cultura de un archivo afecta la calidad de todas sus funciones. Los archivos deberían esforzarse por desarrollar una cultura interna y una comunidad que valore la

112 Esto se relaciona de manera especial (aunque no exclusiva) con los archivos de cine y los ambientes de proyección relacionados, y llama la atención sobre asuntos que van desde proporciones y habilidades para llevar a cabo proyecciones y estándares, hasta el uso de propaganda y música ambiental. Es un tema sobre el cual las asociaciones y archivos individuales podrían desarrollar guías útiles (por ejemplo la Guía para proyección digital de la FIAF y el Manual avanzado de proyección de la FIAF). Aunque la propaganda mostrada en pantalla en un archivo brindara recursos muy necesitados, estaría fuera de contexto: sería como ponerle un logo corporativo a la Venus de Milo.

escolaridad del individuo, el rigor y la investigación intelectual, así como la capacidad de hacer y aceptar la responsabilidad por las decisiones con fines de conservación. Los archivos deberían fomentar el desarrollo profesional de su gente y valorar y proteger su memoria corporativa.

7.3.3.2 Cada archivo tiene una historia institucional y tal vez resulte obvio mencionar que todos los miembros de su personal deberían conocerla, al menos de manera general, esté publicada o no. Conocer el motivo del nacimiento de un archivo y saber *cómo* ha llegado a estar donde se encuentra hoy resulta –a veces tras dificultades y luchas– esencial para lograr crear una convicción sobre hacia dónde debe dirigirse. Cuando estas historias han sido publicadas y están disponibles, pueden ser fuente de referencias útiles, así como también de inspiración.[113]

7.3.3.3 El trato en un archivo debe caracterizarse por su exactitud, honestidad, consultas adecuadas, consistencia y transparencia. El archivo no deberá tomar parte, de manera intencionada, en la diseminación de información falsa, engañosa o imprecisa, ni evitar preguntas razonables. Y deberá ofrecer explicaciones razonables y por escrito, por sus decisiones y por las posturas adoptadas de acuerdo con sus políticas.

7.3.4 Relaciones

7.3.4.1 Los archivos deberán compartir libremente su conocimiento y experiencia para promover la profesión y para ayudar al desarrollo y entendimiento de otros archivos dentro de un espíritu de colaboración. Los archivos aceptan que cuando todos ayudan a soportar la carga de los demás, la profesión completa logra mejorar y avanzar. Donde esto sea posible deberán dar facilidades para suministrar la información, el préstamo de materiales de sus colecciones, la participación en proyectos conjuntos, el intercambio de personal y la visita de colegas externos.

7.3.4.2 Cuando les sea permitido, los patrocinios corporativos deberán ser negociados y aceptados basándose en colaboraciones justas y mutuamente benéficas. Los acuerdos deberán presentarse por escrito, ser de duración limitada, compatibles con el carácter del archivo, su código de ética y sus objetivos, y ofrecerle un beneficio neto al archivo.

7.4 Asuntos personales

7.4.1 Motivación

7.4.1.1 La archivística audiovisual no es un campo de trabajo lucrativo, y en relación con otras profesiones de la memoria es muy pequeño como para ofrecer grandes oportunidades de promoción, estatus, seguridad y desarrollo profesional. Aquellos que la practican suelen estar motivados por otras cosas: una afinidad por los medios audiovisuales, una pasión por supreservación, reconocimiento y divulgación; así como por la satisfacción intrínseca de ser parte de un campo de trabajo pionero. También necesitan estar motivados por una voluntad para servir a la creatividad, proyectos y agendas de otros.

7.4.2 Conflicto de intereses

7.4.2.1 Potencialmente, esta afinidad puede llevar a conflictos de interés. Los cuales pueden surgir de diferentes modos, tales como un interés financiero en el caso de que las organizaciones que le proveen bienes y servicios al archivo sean comerciantes de materiales coleccionables,

113 Un ejemplo reciente es The Adventures of Jonathon Dennis de Emma Jean Kelly que traza la creación del New Zealand Film Archive. De nuevo, la historia del Australia's National Film and Sound Archive ha sido cubierta en varios artículos y tesis, algunos escritos por el autor de la presente obra.

o miembros de grupos que tengan fines incompatibles o participen en la construcción de colecciones privadas en modos que estén –o parezcan estar– en conflicto con la propia actividad de recopilación del archivo. Dichas percepciones pueden ser muy dañinas para la reputación del archivo, de no lograrse conciliar de manera aceptable los intereses, puede resultar necesario que el individuo dé por terminada la relación o actividad. Se le debe dar prioridad al buen nombre del archivo.

7.4.2.2 Otras áreas de potenciales conflictos de interés incluyen el dar consejo o valoraciones a título personal, que pueden ser entendidos como realizadas a nivel oficial. Si un individuo es identificado como muy cercano a una institución, se vuelve difícil para esa persona escribir, enseñar o hablar públicamente a nivel personal: la percepción será inevitablemente diferente. Tales conflictos deben ser enfrentados como lo que son y manejados para evitar cualquier percepción equivocada. Nuevamente, los intereses del archivo son lo primordial.

7.4.2.3 Las relaciones personales basadas en la confianza entre coleccionistas y proveedores son una de las mayores recompensas y obligaciones de un archivista audiovisual. Sabiendo que pueden ser objeto de mal trato y que algunas personas preferirán confiar en un individuo, más que en la institución, esas relaciones deben caracterizarse por honestidad absoluta, lealtad institucional y por la ausencia de beneficios personales. Esto puede resultar en verdaderos dilemas: por ejemplo, cuando se ofrecen regalos y obsequios al archivista con las mejores intenciones y, se quiere evitar ofender o dañar. En tales casos, el archivista debe resolver estas situaciones con la ayuda de un supervisor.

7.4.3 Conducta personal

7.4.3.1 El desempeño a conciencia de una tarea al nivel de estándares profesionales es, en última instancia, un asunto de honor personal y probidad. Muchas tareas como el cuidadoso manejo del material de la colección a fin de evitar daños, dependen de esto: los errores o daños, si no son reportados de inmediato y solucionados, pueden permanecer sin descubrirse durante años.

7.4.3.2 A lo largo del trabajo diario, los archivistas acumulan una cantidad importante de información confidencial. Ésta puede ir, por ejemplo, desde los contenidos de una colección privada que el propietario no quiere hacer pública, hasta confidencias reveladas en una grabación sobre una historia oral a la cual se le restringe su acceso al público. Esta confidencialidad debe ser respetada sin excepción.

7.4.3.3 Nadie deberá apropiarse ni de fondos de la colección ni de recursos generales del archivo con fines de uso o beneficio personales, aún cuando en calidad de empleado de la institución el archivista pueda hacerlo fácilmente. La importancia de este principio deriva tanto del beneficio real como del mensaje que envía: no se justifica el hecho de que el personal tenga un uso privilegiado de la propiedad pública.

7.4.3.4 Los archivistas audiovisuales reconocen y cumplen con las responsabilidades culturales y morales hacia los pueblos indígenas, cuidando que los materiales relevantes de la colección sean manejados y se les dé acceso de forma compatible con las normas de sus culturas. A menudo la única persona que sabrá si estos requerimientos son cumplidos es el archivista: es un asunto de integridad personal.

7.4.3.5 Como guardianes de la herencia audiovisual, los archivistas respetan la integridad de las obras bajo su resguardo. Y no los mutilan ni los censuran, tergiversan, o suprimen de modo inadecuado el acceso a dichas obras, ni intentarán por ninguna otra vía falsificar la historia

o limitar el acceso al registro original.[114] También resisten los esfuerzos de otros para hacer eso; ellos deben equilibrar sus gustos personales, valores y juicios críticos por un lado contra la necesidad de proteger responsablemente y de desarrollar sus colecciones de acuerdo con las políticas establecidas.[115]

7.4.4 Dilemas y desobediencia[116]

7.4.4.1 *"No hay ningún motivo para aceptar las doctrinas creadas para mantener el poder y los privilegios, o creer que estamos limitados por leyes sociales misteriosas y desconocidas. Éstas son simplemente decisiones hechas al interior de instituciones que están sujetas a la voluntad humana y que deben enfrentar la prueba de la legitimidad. Y si no pasan dicha prueba pueden ser reemplazadas por otras instituciones que sean más libres y justas, como ha ocurrido en el pasado".* (Noam Chomsky)[117]

7.4.4.2 Surgirán ocasiones en las que un archivista se encuentre en conflicto entre lo que lo han instruido a hacer por un lado, y lo que considera responsable y ético por el otro. Hay muchos posibles escenarios: censura política ("destruye esto: esto nunca ocurrió"), presión económica ("no podemos permitirnos mantener todo esto: deshazte de ello"), decisiones estratégicas, directivos arbitrarios o mal informados, querer desalentar o suprimir el acceso a materiales "políticamente incorrectos" o "inconvenientes", y muchas cosas más. También puede existir un estado particular de cosas en el archivo, donde un individuo considera tan erróneo o potencialmente capaz de causar daño a ese archivo que debe ser expuesto y él o ella debe considerar denunciarlo y convertirse en informante.

7.4.4.3 Tales decisiones se encuentran entre los dilemas más difíciles que un archivista puede enfrentar. Uno podría decir que la solución correcta es discernir cuál de los principios en conflicto es el más alto y servirlo (por ejemplo, tal vez salvar el material amenazado de la colección es el principio más alto en una situación dada.) Pero la situación puede ser compleja, las opciones no están bien definidas y tanto la desobediencia como la denuncia pueden tener consecuencias personales serias que deben ser cuidadosamente ponderadas. Además, ninguno de nosotros es completamente imparcial.

7.4.4.4 No hay respuesta fácil, pero sí hay algunos pasos lógicos a tomar. Analizar la situación para discernir los derechos, motivos y supuestos de todas las partes interesadas puede ayudarle a uno a clarificar las motivaciones y preocupaciones. La obediencia ciega y el seguir la corriente es siempre el camino más fácil, pero como la historia lo ha demostrado, siempre resulta ser el equivocado. ¿Cuál es la verdadera agenda? ¿Qué intereses particulares están involucrados

114 Los problemas son fundamentales y complejos. Por un lado, el derecho legítimo de los propietarios de los derechos de autor y de los grupos de la comunidad (tales como los grupos indígenas) de ejercer un control justo sobre el acceso y uso, debe ser respetado. Por el otro la censura y el control al acceso puede tomar formas muy maliciosas y más interesadas en lo políticamente correcto, ventajas económicas y otras. Para explorar éstos y otros problemas relacionados véase el artículo de Roger Smither *Dealing with the unacceptable* en el boletín de la FIAF #45, de Octubre de 1992.

115 Toda colección importante de un archivo audiovisual contiene probablemente suficientes materiales que pueden ofender a cualquiera. Casi con certeza, los archivistas no compartirán los valores, estándares morales y puntos de vista inherentes en al menos algunos de los objetos de su colección. Pero el racismo, el sexismo, el paternalismo, la inmoralidad, o la violencia, así como el resto, son hechos en la historia humana y son evidentes en los productos de la sociedad ¡incluyendo a los productos audiovisuales! La pregunta es: al dar acceso a estos ítems ¿Estoy apoyando –o siendo percibido como alguien que apoya– los valores que contiene? ¿O estoy apoyando el derecho al acceso?, (véase también la nota al pie anterior).

116 Al realizar el borrador de esta sección estoy en deuda con el artículo de Verne Harris *Knowing right from wrong: the archivist and the protection of people's rights* en Janus, núm. 1999, 1, pp. 32-38. se lo recomiendo a los lectores para conocer más sobre este tema.

117 Citado en www.thirdworldtraveler.com (consultado el 19 de octubre de 2015) y otros sitios web pero el artículo fuente o libro no está referenciado.

◊ En Radio Madang se archiva música tradicional de la región © *Mick Newnham*

(incluidos los propios)? ¿Estoy engañando o encubriendo a alguien? ¿Conozco la respuesta correcta pero no quiero enfrentarla?

7.4.4.5 Habiendo hecho esto uno puede tratar de ponderar los reclamos en juego. El límite entre lo correcto y lo incorrecto puede ser poco claro. Puede no haber,con base en la información disponible, un 'buen' resultado y tan sólo una alternativa entre diferentes males.

7.4.4.6 Probar las conclusiones propias con colegas respetados o amigos puede ayudar a aclarar las cosas. En ocasiones otros pueden ver una situación con más claridad y dejar de lado las pasiones, y tal vez ellos puedan ver nuevos aspectos. A veces surgirá una solución creativa donde todos ganen. Y otras veces no será así.

7.4.4.7 Finalmente y a la luz de estos pasos responsables, uno debe hacerle caso a su propia conciencia. Confiar en el propio juicio y en corazonadas cuando las circunstancias no lo confirman es difícil; es más fácil racionalizar las dudas inquietantes. Aun cuando no haya certidumbre, dos archivistas que enfrentan el mismo dilema y ponderan los mismos asuntos con el mismo rigor pueden, acertada y sinceramente, llegar a respuestas diferentes. Todos somos seres subjetivos cuando buscamos lo que es correcto para nosotros. Sólo podemos preguntarnos como profesionistas: ¿con qué resultado podría vivir?, ¿qué resultado es *inaceptable* para mí?

7.5 Promoción

7.5.1 Resulta obvio pero es necesario decirlo: *En los negocios, así como en la vida, no se obtiene lo que uno merece, se obtiene lo que uno negocia.*[118] Y esto, es cierto, en general para las instituciones de la memoria. Como archivistas audiovisuales podemos sentir que el dinero y las influencias en la sociedad fluyen de manera desequilibrada hacia ciertas prioridades, mientras que causas importantes luchan por mantenerse a flote. El valor de nuestro trabajo puede ser obvio para nosotros, por lo que con un sentimiento de legitimación creemos que debería ser igual de obvio para todo el mundo, pero los archivos pertenecen a ese grupo de actividades que siempre pueden posponerse hasta mañana. Siempre es el engrane que rechina el que hay que engrasar, y nosotros y nuestras instituciones necesitamos negociar constantemente para que se reconozca nuestro lugar.

118 Título del libro clásico de Chester L Karrass, Stanford Street Press, 1996.

7.5.2 Aun así, la investigación psicológica indica que los profesionales de la memoria son promotores reacios. No es que no tengan la capacidad, ni mucho menos. Sólo ocurre que en general el trabajo de promoción no está entre las preferencias personales de quienes se sienten atraídos hacia este campo de trabajo. Ellos preferirían ser "guardianes": confiables, guiados por procesos, gente de fiar a puerta cerrada, intuitivos e introvertidos. No son animales políticos y evitan la confrontación.

7.5.3 Las habilidades de promoción –tal como éstas son– pueden ser aprendidas. No es nada más complicado que hacer contacto con otros, y presentar argumentos racionales con precisión, habilidad y convicción. Todos los profesionales deberían ser capaces de hacer esto: por escrito, en los medios y en reuniones personales. En la experiencia de quien esto escribe, es más probable que los políticos y los periodistas escuchen a un archivista profesional que crea con pasión en su trabajo, que a un cabildero profesional que no tenga compromiso ni el mismo nivel de conocimiento.

7.5.4 Hay recursos a los que se puede recurrir, incluso manuales de apoyo,[119] pero la voluntad para hacer eso debe venir del individuo; tal vez con la ayuda de sus asociaciones profesionales.[120]

7.6 Poder

7.6.1 Tal vez los archivistas, de manera natural, se consideran desamparados: a merced de gobiernos y burocracias, o de enormes organizaciones industriales cuyas decisiones estratégicas –hechas a gran escala con poca consideración por las consecuencias hacia los archivos– constantemente ajustan sus tareas y asumen retos. Este tipo de pensamientos opacan el panorama general:

"Los archivistas tienen un poder enorme, aunque muchos de ellos odien admitirlo... Sin embargo el poder, –poder para realizar el registro de algunos eventos e ideas, y no de otros; poder para nombrar, etiquetar y ordenar los registros, y para satisfacer necesidades de negocios, gubernamentales o personales; poder para preservar el registro; poder para mediar el registro; poder sobre el acceso; poder sobre los derechos y libertades individuales, sobre la memoria colectiva y la identidad nacional– es un concepto notoriamente ausente de la perspectiva archivística tradicional" [121]

Los archivistas audiovisuales –como otros profesionales de la memoria– ejercen un profundo poder y responsabilidad en la sociedad.

7.6.2 Ellos son los guardianes, los arcontes de la memoria del mundo.[122] Ellos definen los lugares, instituciones y estructuras en las que ésta es mantenida. Ellos toman decisiones de vida o muerte acerca de lo que será salvado y descartado. Ellos deciden los tiempos y la forma en que dicha memoria sobrevivirá. Ellos son los custodios de la memoria, los guardianes que protegen su bienestar y su viabilidad.

119 En el artículo de este autor *Advocacy and the power of one*, en Archifacts, Journal of the Archives and Records Association of New Zealand, Abril 2013.

120 La AMIA tiene un Comité de promoción, al igual que muchas asociaciones profesionales.

121 Joan M. Schwartz and Terry Cook: *Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory Archival Science* 2: 1-19, 2002.

122 "… puesto que el archivo no consiste simplemente en recordar, en la memoria viva, en la anamnesis, sino en consignar, en inscribir un trazo para una localización externa; no hay archivo sin un local, es decir, sin un espacio externo. El archivo no es una memoria viva. Es un local, es por eso que el poder político de los arcontes es tan esencial en la definición de un archivo. De tal modo que se necesita una exterioridad del lugar para poder archivar algo", Jacques Derrida: *Archive fever in South Africa* en Carolyn Hamilton et al, *Refiguring the archive* (David Philip, Cape Town, 2002). La palabra archivo tiene su origen en archeion del griego (la oficina del magistrado o archon). El poder del archon sobre los registros legitimizaba su poder.

7.6.3 También son ellos quienes determinan el acceso a la memoria; el modo en que ésta es organizada y mantenida; la forma y calidad de la catalogación, y de otros registros mediante los cuales se obtendrá el acceso; las prioridades asignadas a estas tareas; la elección de lo que es promovido o suprimido, y de cómo es eso presentado.

7.6.4 La memoria no solamente reside en cosas, sino en la gente... los creadores, los distribuidores, los técnicos, los empresarios, los administradores, los investigadores e historiadores, los archivistas mismos. Ellos determinan qué historias orales serán grabadas, qué relaciones se mantendrán, qué información es importante.

7.6.5 No todos aceptarán de manera pasiva la forma en que los archivistas y coleccionistas profesionales ejerzan su poder. Los Nazis quemaron públicamente los más grandes libros del mundo y no hubo poder que los detuviera. Tanto los talibanes como ISIS pretenden destruir las memorias culturales de las naciones, y bajo un gran riesgo, los 'arcontes' han recurrido a subterfugios para frustrarlos; otras veces, su poder ha prevalecido.

7.6.6 En cualquier archivo las relaciones de poder operan internamente así como externamente, y no siempre de modo ético. El reto para los archivistas audiovisuales es entender su poder y usarlo éticamente para el bien de la sociedad, sus colegas profesionales y la memoria del mundo.

Capítulo 8. Conclusión

8.1 Poco más de un siglo después del advenimiento de las grabaciones sonoras y las películas, y tras menos de un siglo de radiodifusión, estas tecnologías han llegado a dominar la comunicación, el arte y el registro de la historia. Los cambios cataclísmicos de los siglos XX y XXI: guerras, transformaciones políticas, exploración espacial, la aldea global; no sólo han sido registrados, transmitidos y moldeados por dichas tecnologías: no pudieron haber ocurrido sin ellas. La memoria colectiva ha evolucionado de ser un concepto manual a ser uno tecnológico. Los medios audiovisuales están presentes en todos lados: *cada momento trae lo de otros lugares y lo mundial al interior del hogar... esta irrupción permanente del otro, del extraño, de lo que está lejos, del otro idioma.*[123]

◊ Almacenamiento plano de cintas de audio © *Fabricia Malan*

8.2 La tercera edición de esta obra difiere de la que la precedió, pues en los años transcurridos ha habido muchos cambios y hemos aprendido mucho. El cambio a la tecnología digital le ha dado una nueva forma a la práctica de la preservación y a la naturaleza del acceso. La tipología de los archivos audiovisuales se ha expandido. La gama de habilidades requeridas se ha ensanchado, al igual que lo han hecho los retos. La filosofía y principios de la archivística audiovisual siempre serán una obra en proceso. Tal vez para cuando la presente edición sea reemplazada por lo que haya de venir a continuación, el campo de trabajo, en su constante evolución habrá superado algunas de las actuales inequidades de recursos y la tarea global sea compartida y apoyada de un modo más equitativo. Deseemos fervientemente que así sea y luchemos por lograrlo.

8.3 Dada su importancia esencial en la historia de la humanidad, uno podría esperar que la tarea de preservar la memoria audiovisual del mundo tuviera un perfil proporcionalmente grande y los recursos correspondientementes. Sin embargo,nada podría estar más alejado de la realidad. La cantidad de personas involucradas en esta tarea a nivel mundial apenas llega a los cinco dígitos, e incluso ésta probablemente sea una sobreestimación. Esta pequeña comunidad, comprometida y tenaz, y sin embargo en general desconocida y olvidada, carga con una inmensa responsabilidad. Como una profesión, aunque no se reflexione mucho sobre ello, los archivistas audiovisuales del mundo poseen un enorme poder. La manera en que lo usen ahora, determinará mucho de lo que la posteridad conozca sobre esta era.

Nunca hay que dudar que un pequeño grupo de ciudadanos cuidadosos y comprometidos puede cambiar el mundo. Es lo único que alguna vez ha logrado.[124]

123 Jacques Derrida, *Echographies of television* (Polity Press, 2002).

124 Margaret Mead, anthropologist (1901-78).

Apéndice

Apéndice 1: Glosario e índice

acceso	3.2.6.7, 7.3.2
adquisición	6.3
ambiente	6.10
AMIA	Association of Moving Image Archivists
analógico	3.2.3.10, 5.4
archivo, archivística	3.2.1
artefacto	1.4.4, 5.3.6
audiovisual	3.2.3.2, 3.3.2.9
- archivista	3.3.4.3
- archivo	3.3.3
- catalogación	6.6
- difusión	3.2.3.7
- documento	3.3.2.4
- herencia	3.3.1
- medios	3.2.2
- paradigma	4.4.6
- soporte	3.2.2.2, 4.5.7.1, nota 69, 5.3
ayudas de búsqueda	6.6 nota 101
Beatles, Los	5.3.14 nota 84
biblioteca	3.2.1.7
capacitación	2.5
CCAAA	Coordinating Council of Audiovisual Archive Associations
CD	3.2.2.6
cine	3.2.3.5
cinta	3.2.2.4
colección	3.2.4.4, 7.3.1
componente	3.2.2.7
conflicto de interés	7.4.2
contenido	3.2.3.11, 5.3
contexto	5.3.14
copiado	5.2
DCP	4.5.4.2 note 64
desarrollo de colección	6.3
descarte	6.3.8
desecho	6.3.8
desobediencia	7.4.4
digital	3.2.3.9
digitalización	1.4.2, 5.4
disco	3.2.2.5
documentación	6.5
documento	3.2.3.3
Duck Amuck	5.3.14 note 83
DVD	3.2.2.6
efecto de inercia	5.2.9
elemento	3.2.2.7

entropía	5.2.3
expediente	3.2.2.2
asociaciones	1.2.2, 2.6
FIAF	International Federation of Film Archives
FIAT/IFTA	International Federation of Television Archives
filosofía	1.1, 1.5
FOCAL	Federation of Commercial Audiovisual Libraries
fondo	3.2.4.4
formato	3.2.2.2
formatos antiguos	1.4.3
IASA	International Association of Sound and Audiovisual Archives
ICA	International Council on Archives
ICOM	International Council of Museums
IFLA	International Federation of Library Associations and Institutions
imagen en movimiento	3.2.3.5
medios	3.3.2
migración	5.2.1, 6.4.6
museo	3.2.1.7
obra	5.5
obras huérfanas	1.4.12
obsolescencia	1.4.3
países en vías de desarrollo	1.4.5
Peanuts	4.6.4
película	3.2.2.3, 3.2.3.5
persistencia de visión	5.1.2
poder	7.6
políticas	6.2
preservación	3.2.6.3
preservación digital	3.2.6.4
principio de pérdida	6.3.3
producción nacional	6.3.5
profesión	2.4
profesiones de la memoria	2.2
promoción	7.5
propiedad intelectual	1.4.11
reconstrucción	7.3.2.2, Apéndice 3
registro	3.2.3.4
restauración	7.3.2.2
SEAPAVAA	South East Asia Pacific AudioVisual Archive Association
selección	6.3
sonido	3.2.3.6
tecnología	5.3.11
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
valores	2.3
VCR	3.2.2.6
video	3.2.3.8

Apéndice 2: Tabla comparativa: archivos audiovisuales, archivos generales, bibliotecas y museos

Esta tabla muestra, *de manera muy simplificada,* algunas comparaciones entre cuatro tipos de instituciones de acopio. En la práctica, por supuesto, las instituciones pueden tener elementos de alguno o de todos estos aspectos, o diferir del modelo mostrado. El propósito es ilustrar de manera amplia el tipo de institución asociado a cada profesión.

	Archivos audiovisuales	Archivos generales	Bibliotecas	Museos
¿Qué conservan?	Soportes de imágenes y sonidos, documentos y objetos relacionados con ellos.	Registros inactivos seleccionados: cualquier formato, normalmente únicos y no publicados	Materiales publicados en cualquier formato	Objetos, artefactos, documentos asociados
¿Cómo se organiza el material?	Depende de las políticas las instalaciones y la tecnología. In situ o de manera remota.	En un orden establecido y usado por los creadores	Sistema de clasificación impuesto (por ejemplo Dewey, Biblioteca del congreso)	Sistema impuesto compatible con la naturaleza y condición de los objetos
¿Quién puede tener acceso?	Depende de la política, la disponibilidad de copias, los derechos de autor y contractuales	Depende de la política y aspectos legales por parte del donante o de las condiciones de quien realizó el depósito	Depende de las políticas, del público general o las definidas por la comunidad	Depende de las políticas, del público general o son definidas por la comunidad
¿Cómo se encuentra lo que se quiere?	Mediante catálogos, listas de búsqueda y consultas con el personal	Guías de búsqueda, inventarios, otras ayudas para la búsqueda	Catálogos de búsqueda, búsqueda directa, consultas de Internet	Exhibidores, personal de consulta
¿Dónde se obtiene acceso?	Depende de la política aplicada, las instalaciones y la tecnología. In situ o a distancia.	En las instalaciones de la institución o en Internet	En las instalaciones de la biblioteca, en préstamo, o de manera remota	En áreas de exhibición
¿Cuál es su objetivo?	Preservación y acceso a la herencia audiovisual	Protección de archivos y de su valor como información y como evidencia	Preservación y/o acceso de materiales e información	Preservación y acceso a artefactos e información
¿Por qué se hace la visita?	Investigación, educación, entretenimiento y negocios	Como prueba de acciones y transacciones, investigación, disfrute	Investigación, educación, disfrute	Investigación, educación, disfrute
¿Quién resguarda el material?	Archivista audiovisual	Archivistas	Bibliotecarios	Conservadores de museos

Apéndice 3. Aviso de reedición

La siguiente lista es una guía recomendada para compilar el aviso de reconstrucción, como referencia pública e interna, y el trabajo realizado para crear una versión reconstruida de una obra acústica o de una imagen en movimiento.

Definición

Una reconstrucción es una nueva versión de una obra obtenida mediante la unión de elementos fragmentarios o incompletos de múltiples fuentes, reacomodándolas en un conjunto coherente, a veces manipulando considerablemente las imágenes y/o sonidos y el uso de dispositivos puente, con el propósito específico de acceder y normalmente para su presentación pública. Esta reconstrucción puede diferir de manera significativa de la versión "original" de la obra, y puesto que está dirigida a una audiencia contemporánea su utilidad puede disminuir con el tiempo al cambiar los gustos de la audiencia, evolucionar la tecnología y/o descubrirse nuevos materiales fuente.

Una *reconstrucción* difiere de una *restauración*, la cual involucra la remoción de los efectos del tiempo –tales como ruido superficial, artefactos visuales, rayones y daño– a partir de una copia de preservación, pero de ninguna manera involucra la manipulación de su contenido.

La preservación de los elementos fuente utilizados en la reconstrucción *no es alterada* por el proyecto. Dichos elementos siguen siendo conservados en su forma original.

Parámetros

El aviso de reconstrucción debe definir los parámetros del proyecto, los cuales incluyen:

- El propósito y los objetivos
- La audiencia a la que va dirigida y el uso que se le dará a la versión reconstruida
- Detalles precisos de los elementos fuente, incluyendo su origen, datos de catalogación y los nombres de los archivos o colecciones de los que proceden
- Datos detallados y completos de catalogación para la reconstrucción
- Detalles sobre los derechos de autor u otros permisos obtenidos
- Identificación del (los)supervisor(es) del proyecto
- Marco temporal, comienzo, fin y fechas de avance significativas.
- Créditos completos para todos los participantes, y la identificación de sus roles
- Autorización y respaldo final a cargo de la junta del archivo, el consejo o el cuerpo equivalente

Proceso

El aviso debe incluir documentación precisa sobre el proceso de reconstrucción. Esto incluirá todas las decisiones técnicas y artísticas, la investigación llevada a cabo, los juicios realizados y las razones subyacentes. También incluiría cualquier otra información pertinente, tal como las referencias a asociaciones publicadas, materiales y productos de publicidad y demás. Debería ser posible estudiar el resultado final, el aviso y entender exactamente cómo se logró el resultado.

Información pública

Las presentaciones públicas o la distribución de copias de la reconstrucción deberán ir acompañadas de información contextual completa que:

- Identifique a la obra como una reconstrucción
- Explique de qué manera difiere del original

- Explique de manera sucinta el proceso de reconstrucción
- Provea el contexto histórico
- Declare la existencia del aviso y fomente su disponibilidad

Apéndice 4. Lista de lecturas selectas

La literatura del campo de la archivística audiovisual es muy amplia, diversa, crece rápidamente y se extiende a temas culturales y de gestión, así como a cuestiones técnicas y prácticas. Esta lista es simplemente ilustrativa:

Australian Society of Archivists (2008), *Keeping archives,* 3rd edition.

Benedict, Karen M (2003), *Ethics and the archival profession, Society of American Archivists.*

Bradley, Kevin (2007), *Riesgos asociados con el uso de los discos compactos y Videodiscos (DVD) como medios confiables de almacenamiento para colecciones de archivo. Estrategias y alternativas,* UNESCO. Editado en español por la Fonoteca Nacional, México.

Brown, Adrian (2013), *Practical digital preservation : a how-to-guide for organizations of any size,* Facet Publishing, London.

Brownlow, Kevin (1968), *The parade's gone by, London, Secker and Warburg.*

Cunningham, Adrian (2004), *Archival institutions en Michael Piggott et al.* (ed.) Record keeping in Society Wagga Wagga, Charles Sturt University Press.

Cherchi Usai, Paolo et al (2008), *Film curatorship: archives, museums and the digital marketplace,* Vienna, Osterreichisches Filmmuseum.

Cherchi Usai, Paolo (2001), *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age;* London, British Film Institute.

------- (2001), *Silent cinema: an introduction,* London, British Film Institute.

Coelho, Maria Fernanda Curado (2003), *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso.* Disponible en: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br. php

Danielson, Elena S. (2010), *The ethical archivist,* Chicago : Society of American Archivists.

Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (2002), *Ecographies of television,* Polity Press.

Edmondson, Ray (2011), *National Film and Sound Archive: the quest for identity,* PhD thesis, University of Canberra.

Fossati, Giovanni (2009), *From grain to pixel; the archival life of film in transition*, Amsterdam University Press.

Frick, Caroline (2011), *Saving cinema: the politics of preservation* New, York, Oxford University Press.

Gracy, Karen F. (2007), *Film preservation: competing definitions of value, use and practice,* Chicago, Society of American Archivists.

Hackman, Larry J. (ed.) (c2011), *Many happy returns : advocacy and the development of archives,* Chicago : Society of American Archivists.

Harrison, Helen (ed.) (1997), *Audiovisual archives: a practical reader,* París, UNESCO.

------- (1990), *Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives,* (PGI.90/WS/9) París, UNESCO.

Houston, Penelope (1994), *Keepers of the frame: the film archives,* London, British Film Institute.

IASA TCO series including TC03 (2003), *La salvaguardia del patrimonio sonoro: ética, principios y estrategias de preservación,* Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), Radio Educación, México.

James, Russell D. and Wosh, Peter J (ed.) (2011), *Public relations and marketing for archives,* Chicago: Society of American Archivists, New York: Neal-Schuman Pub.

Jay, Antony (1997), *How to beat Sir Humphrey: every citizen's guide to fighting officialdom,* [UK] Long Barn Books.

Kelly, Emma Jean (2015), *The Adventures of Jonathan Dennis,* New Barnet, John Libbey Publishing.

Kula, Sam (2003), *Appraising moving images: assessing the archival and monetary value of film and video records,* Lanham [Maryland], Scarecrow Press.

Lanman, Barry A. and Wendling, Laura M. (writer and eds.) (c 2006), *Preparing the next generation of oral historians: an anthology of oral history education,* Lanham, MD : Rowman & Littlefield.

McLuhan, Marshall (1964), *Understanding media: the extensions of man,* McGraw Hill.

Machiavelli, Niccolò (1513), *The Prince* (many editions and translations).

National Film and Sound Archive Advisory Committee (1985), *Time in our hands,* Canberra, Department of Arts, Heritage and Environment.

Newnham, Mick (2015), *Film Preservation Handbook,* Canberra, National Film and Sound Archive of Australia. www.nfsa.gov.au

Oh, Sungji (2009), *Stories of the film archives,* Seoul, Korean Film Archive.

Parkinson, C. (1975), *Northcote Parkinson's law, or the pursuit of progress,* [UK] Penguin.

Rodríguez, Perla (2012), *El archivo sonoro. Fundamentos para la creación de una fonoteca nacional,* Library Outsourcing.

Schüller, Dietrich (2006), *La preservación de la herencia digital,* en Rodríguez, Perla (Comp.). Memorias del Tercer Seminario Internacional. La Preservación de la memoria audiovisual en la sociedad digital. Radio Educación, México, 2006.

Slide, Anthony (1992), *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States,* Jefferson, N.C.: McFarland.

Smither, Roger and Catherine A. Surowiec (ed.) (2002), *This film is dangerous: a celebration of nitrate film,* Brussels, FIAF.

Souza, Carlos Roberto Rodrigues de, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.* Disponible en:

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php

Theimer, Kate (ed.) (2011), *A different kind of web : new connections between archives and our users,* Chicago : Society of American Archivists.

Townsend, Robert (1971), *Up the organization,* London, Hodder Fawcett.

Van Bogart, Jhon (1998), *Almacenamiento y manipulación de cintas magnéticas. Guía para bibliotecas y archivos,* National Media Laboratory.

UNESCO: selected normative instruments and reports.

Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images (1980).

Lost memory – libraries and archives destroyed in the twentieth century (1996).

Memory of the World: General Guidelines to safeguard documentary heritage (2002).

Convention for safeguarding the intangible cultural heritage (2003).

Charter on the preservation of digital heritage (2003).

Report by the Director-General on the implications of the proclamation of a world day for audiovisual heritage (2006).

Mitigating disaster (2007).

Vancouver declaration (2012).

Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form (2015).

Journals and other sources

The journals, newsletters, websites and occasional publications of the CCAAA federations are recommended as current reading and as a retrospective resource. These include:

Archive Zones (FOCAL)

IASA Journal (IASA)

Journal of Film Preservation (FIAF)

The Moving Image (AMIA)

In addition, in the wider memory professions and the fields of audiovisual and media studies, there are many journals worth monitoring for articles of relevance and value. Examples include:

The American Archivist

Archives and Manuscripts

Archives and Records

The Oral History Review

Records Management Journal

SMPTE Motion Imaging Journal

Further useful gateways for articles, reports and dissertations are the websites academia.edu and researchgate.net which can be searched by subject or author.

Apéndice 5. Cambio en formatos y obsolescencia: formatos selectos

Formato	Periodo de producción	Estatus
Película		
70 mm Formato Imax poliéster	de la década de 1980 al presente	En vías de convertirse en obsoleto
35 mm nitrato	1891-1951	Obsoleto
35 mm acetato	1910 a la actualidad	Vigente
35 mm poliéster	1955 a la actualidad	Vigente
28 mm acetato	1912 a la década de 1920	Obsoleto
22 mm acetato	c. 1912	Obsoleto
17.5 mm nitrato	1898 a principios de la década de 1920	Obsoleto
16 mm acetato	1923 a la actualidad	En vías de convertirse en obsoleto
9.5 mm acetato	1921 a la década de 1970	En vías de convertirse en obsoleto
8.75 mm EVR	La década de 1970	Obsoleto
8 mm acetato estándar	1932 a la década de 1970	Obsoleto
8 mm super acetato	1965 al presente	En vías de convertirse en obsoleto
8 mm sencillo 8	1965 hasta alrededor de 2010	Obsoleto
Audio analógico - soportes de surco		
Cilindros (cera o moldeados)	1876 a la actualidad	Sobrevive
Cilindros (instantáneo/dictáfono)	1876 a la década de 1950	Obsoleto
Disco de surco grueso (78 rpm y similares)	1888 hasta alrededor de 1960	Obsoleto
Disco de transcripción (impreso)	De la década de 1930 a la década de 1950	Obsoleto
Disco de laca instantáneo	De la década de 1930 a la actualidad	Sobrevive
LP (larga duración) microsurco	De la década de 1950 a la actualidad	En resurgimiento
Audio Analógico - soportes magnéticos		
Alambre	De la década de 1930 a finales de la década de 1950	Obsoleto
Cinta magnética de carrete a carrete	1935 a la actualidad	En vías de convertirse en obsoleto
Caset compacto	De la década de 1960 a la actualidad	En vías de convertirse en obsoleto
Cartucho	1960 a la actualidad	Obsoleto
Audio - soportes digitales		
Compact disc (CD)	1980 a la actualidad	Vigente
Rollo de piano (88 notas)	1902 a la actualidad	Sobrevive
DAT	1980 a la actualidad	Obsoleto
Video		
Cuádruplex de 2 pulgadas	1956 a la década de 1980	Obsoleto
Formato Philips (media pulgada carreta a carrete)	Década de 1960	Obsoleto
Umatic	1971 a la década de 2000	Obsoleto
Betamax	1975 a la década de 1980	Obsoleto
VHS	Década de 1970 a la actualidad	En vías de convertirse en obsoleto
Betacam	1984 a la actualidad	En vías de convertirse en obsoleto
Formatos A, B, C, D de 1 pulgada	Década de 1970 a la década de 2000	Obsoleto
Video 8	1984 a la década de 2000	Obsoleto
Disco láser analógico	De la década de 1980 a la década de 2000	Obsoleto
Disco versátil digital (DVD)	1997 a la actualidad	Vigente
Video Compacto Disc (VCD)	De la década de 1990 a la década del 2000	Obsoleto

UNESCO Bangkok
Communication and Information Unit
920 Sukhumvit Road, Prakanong, Klongtoey,
Bangkok 10110, Thailand
Tel: +662 391 0577 Fax: +662 391 0866
Email: bangkok@unesco.org
www.unescobkk.org/communication-and-information/knowledge-societies/mow