

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica

RETOS Y ALTERNATIVAS PARA EL SIGLO XXI

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz
y Matteo Manfredi, coordinadores



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



RIPDASA
RED IBEROAMERICANA DE PRESERVACIÓN DIGITAL
DE ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES



CYTED
CENTRO IBEROAMERICANO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA PARA EL DESARROLLO

**PRESERVACIÓN DIGITAL
EN LOS ARCHIVOS SONOROS
Y AUDIOVISUALES DE IBEROAMÉRICA**

Retos y alternativas para el siglo XXI

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi
Coordinadores

PRESERVACIÓN DIGITAL EN LOS ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES DE IBEROAMÉRICA

Retos y alternativas para el siglo XXI



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



RIPDASA
RED IBEROAMERICANA DE PRESERVACIÓN DIGITAL
DE ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES



PROGRAMA
IBEROAMERICANO
CYTED
CIENCIA Y TECNOLOGÍA PARA EL DESARROLLO

PRESERVACIÓN DIGITAL EN LOS ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES DE IBEROAMÉRICA

Retos y alternativas para el siglo XXI

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi, coordinadores

Primera edición

Quito, diciembre de 2020

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 978-9942-837-44-8

© Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi, coordinadores

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Apartado Postal: 17-12-569

Teléfonos (593 2) 322 8085, 299 3600

Fax: (593 2) 3228426

Correo electrónico: uasb@uasb.edu.ec

Quito, Pichincha

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones, Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador

Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones

Shirma Guzmán, asistente editorial

Patricia Mirabá, secretaria

Corrección editorial: Alejo Romano

Diseño y diagramación: Juan Carlos Manangón

Diseño de portada: Adriana Pozo Vargas

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Índice

Prólogo	7
Brasil: realidade e desafios na preservação de arquivos sonoros e audiovisuais <i>José A. Mannis, Rafael de Luna Freire, Rita Marques, Fabiana Benine e Guilherme Zanchetta</i>	9
La digitalización de archivos en Colombia: Una oportunidad para ir más allá de la cuantificación <i>Dora Alicia Brausin Pulido</i>	39
Apuntes en torno a la situación de los archivos audiovisuales en Chile <i>Francisco Miranda</i>	49
Los archivos sonoros y audiovisuales en Ecuador: Un estado de la cuestión <i>Matteo Manfredi y María Fernanda García</i>	71
Los archivos audiovisuales y sonoros: El caso de España <i>María Teresa Fernández Bajón y Alfonso López Yepes</i>	89
La preservación de los archivos sonoros y audiovisuales en México: Perspectivas ante el riesgo de pérdida <i>Perla Olivia Rodríguez Reséndiz</i>	113
Los archivos sonoros y audiovisuales en Perú <i>Alejandro Cornejo Montibeller</i>	133
Archivos sonoros y audiovisuales en Puerto Rico: Compromiso, preservación y resiliencia <i>Mirerza González Vélez, Nadjah Ríos Villarini, Hilda T. Ayala González y Jorge Santiago Pintor</i>	153

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi
Coordinadores

**Preservar el patrimonio sonoro y audiovisual en Uruguay:
Urgencias y necesidades**

Mónica Maronna 175

Prólogo

Este libro es resultado de la cooperación y colaboración científica entre grupos de investigación de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA). Esta red, auspiciada por el Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED), fue creada en 2019 para compartir saberes y experiencias de universidades, instituciones de la memoria, empresas y organismos internacionales de la región, a fin de favorecer la investigación científica en torno a la situación y las perspectivas de futuro de la herencia sonora y audiovisual y, con ello, proponer alternativas ante su riesgo de pérdida.

La herencia sonora y audiovisual en la región afronta una perspectiva crítica. Se ha digitalizado solo una parte de su memoria sonora y audiovisual y un alto porcentaje de este tipo de patrimonio se encuentra en condiciones precarias de conservación. La permanencia de los contenidos registrados en soportes analógicos se ve amenazada por la fragilidad de los soportes y la obsolescencia de las tecnologías. La única vía para la salvaguardia de estos contenidos es la digitalización. Este proceso solo podrá realizarse hasta antes de que concluya esta década, porque el deterioro y la carencia de equipos, entre otras variables, impedirán la transferencia de contenidos grabados en soportes analógicos a otros digitales.

En las últimas décadas, las acciones encaminadas a la salvaguardia de esta herencia se centraron en digitalizar todo. En la práctica, esta visión ha sido cuestionada porque, además de la carencia de presupuestos, tecnología y personal capacitado, en muchas ocasiones los materiales en soportes analógicos carecen de los derechos de autor que posibiliten su reaprovechamiento educativo y cultural

futuro. Es decir, los derechos de autor no pertenecen a las instituciones de la memoria, o bien limitan su uso.

Además, la digitalización no resuelve el paradigma de la preservación. Es solo el inicio de una serie de acciones que deben ser permanentes so riesgo de que se pierda esta forma de herencia. A estos desafíos se suma la carencia de herramientas para conservar, gestionar, almacenar y dar acceso a contenidos sonoros y audiovisuales.

Este libro constituye un paso previo en la determinación de acciones y estrategias para proteger el patrimonio sonoro y audiovisual. Recupera la visión actual y las perspectivas sobre uno de los patrimonios más sensibles de la humanidad.

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica: Retos y alternativas para el siglo XXI reúne los avances de investigación y una visión sobre el estado de la preservación de documentos sonoros y audiovisuales en la región. Se presenta la situación actual para asentar los problemas y desafíos apremiantes. Algunos de estos son similares en diferentes países, y otros son únicos.

El reconocimiento de condiciones de preservación del patrimonio sonoro y audiovisual es un paso necesario para proponer soluciones de preservación digital sustentables y de largo plazo. Esta no es una obra concluyente. Constituye un aporte inicial para brindar información en torno a la situación del patrimonio sonoro y audiovisual en Iberoamérica y para proponer soluciones de preservación digital sustentable.

La perspectiva que ofrece esta publicación sentará los cimientos para continuar con la generación de bibliografía en español que aborde los problemas y proponga soluciones encaminadas a preservar nuestra herencia sonora y audiovisual.

DRA. PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ
Y DR. MATTEO MANFREDI

Brasil: realidade e desafios na preservação de arquivos sonoros e audiovisuais

José A. Mannis

Fabiana Benine

Guilherme Zanchetta

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Rafael de Luna Freire

Universidade Federal Fluminense

Rita Marques

TV Cultura - Fundação Padre Anchieta

Quem está cuidando do patrimônio cultural do Brasil?

Em 2020 o Brasil vive, além da crise sanitária, uma grave crise social, e a instabilidade do governo se mostra cada vez mais acentuada. Os setores de ciência, educação, arte, cultura e saúde foram diretamente atingidos por medidas governamentais que vêm causando surpresa e espanto tanto aos profissionais de cada área como em grande parte da sociedade. Tais medidas visam a reconfiguração de políticas públicas objetivando um controle mais centralizado, aplicando mudanças estruturais e operacionais que têm atingido, enfraquecido, fragilizado e desestabilizado cada um desses setores.

Nomeações e exonerações nas lideranças de órgãos e equipamentos públicos se sucedem sem que haja o estabelecimento de qualquer planejamento claro. Estamos em uma fase de transição que se prorroga indefinidamente sem que possamos vislumbrar perspectivas

concretas, mesmo para um futuro próximo. O setor de comunicação, como em grande parte é de iniciativa privada, vem se mantendo, e em geral os veículos mais abrangentes travam uma relação conflituosa com o governo, o que acaba refletindo nos demais. Os setores de cultura, patrimônio histórico, ciência, arte e educação, que tradicionalmente estiveram vinculados à iniciativa pública, são os que mais têm sentido o jugo controlador e, por vezes, ameaçador, do governo.

A condição de desamparo da cultura a que chegamos neste momento é consequência da falta de empenho e vontade de sucessivos governos em assumir, com responsabilidade, a implementação de uma política pública cultural efetiva duradoura.

Um marco significativo desse processo ocorreu em 1991, com o surgimento da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), formando três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), estabelecendo novas políticas públicas para a cultura (Brasil 1991).

Em princípio o FNC deveria, entre outras coisas, estimular projetos de fora do eixo Rio-São Paulo e contribuir para a preservação do patrimônio cultural e histórico. O mecanismo de dedução fiscal tinha o objetivo de aguçar, no empresariado, o gosto pelo mecenato, e os Ficart foram idealizados para projetos com capacidade de dar retorno comercial aos investidores. Mas desde 2019 o FNC não executa despesas diretas, e só tem feito repasses através de convênios com iniciativas públicas e privadas¹ (Brasil 2020), e os Ficart nunca saíram do papel, de maneira que tudo, na cultura, para os beneficiários diretos, passou a depender unicamente do incentivo fiscal (Sousa 2019).

O que mais caracterizou a virada das políticas públicas de cultura no Brasil é o fato de o Estado, a partir da implantação do incentivo fiscal, transferir às empresas patrocinadoras a atribuição da seleção

1 À razão de R\$1.103 mi/ano (média de 81 % do seu orçamento 2016-2020).

final dos projetos e propostas culturais a receberem incentivo. Essa seleção², que em princípio deveria se ater a critérios de mérito artístico, qualidade de projeto, importância da proposta como contribuição efetiva ao enriquecimento da cultura, passou a ser, preponderantemente, balizada pelos sazonais planos de *marketing* dos patrocinadores. O Estado abdicou de sua prerrogativa de orientar o desenvolvimento cultural conforme os interesses da comunidade e cuidando para que os benefícios atendam a todos os segmentos da sociedade, assegurando a manutenção de sua diversidade e a preservação de suas tradições. Em vez disso, limitou-se a uma simples checagem técnica burocrática, para depois jogar artistas e promotores culturais na arena de patrocínios. Esse distanciamento do poder público provocou uma mudança transformadora do imaginário social em artes e cultura. A partir de então, as leis de incentivo fiscal se multiplicaram no país, no âmbito dos diversos Estados e municípios brasileiros.

Com a ausência do Estado no fomento à criação, artistas buscaram amparo nas universidades. Ensino superior e pesquisa aliaram criação artística, estudos da arte, documentação, preservação e disseminação de obras e conhecimentos, em projetos com recursos de agências de fomento à pesquisa científica e tecnológica.

Já o setor de audiovisual, que movimentava quase 0,5 % do PIB no Brasil, mobilizou-se de outra maneira. Em 2001 foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine) (Brasil 2020a), que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no país (Brasil 2001). Em 2006 surgiu o Fundo Setorial Audiovisual (FSA) (Brasil 2020b), vinculado ao FCN, para estimular a produção e a distribuição de obras audiovisuais com recursos oriundos da arrecadação da Contribuição para o Desenvol-

2 A seleção de propostas em princípio caberia às instâncias da Funarte, do FNC e dos Ficart, mas esses equipamentos ou não se efetivaram ou não atingiram a abrangência necessária para atender a demanda nacional.

vimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) (Brasil 2006) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel), realimentando novas produções audiovisuais (Reinholz 2020). Apesar de atenderem a todos os segmentos da indústria audiovisual, não há rubrica específica nos recursos do FSA para manutenção ou preservação do patrimônio audiovisual no país.

A promoção e preservação do patrimônio cultural brasileiro é missão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (Brasil 2012), autarquia federal transferida em 2020 para o Ministério do Turismo³. Antes disso, entre 2016 e 2019, teve dotação orçamentária média de R\$457 milhões, executando somente 75 % desse valor (equivalente a 0,014 % dos gastos públicos anuais da União) (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 2020). O valor previsto na sua rubrica “Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico”, referente aos gastos diretos com a atividade-fim do órgão, foi, em média, de R\$201 milhões/ano, mas a execução limitou-se a apenas 48 % do previsto (correspondendo a 0,003 % dos gastos anuais da União). É espantoso como um país que se vangloria de suas tradições e riquezas culturais dedica tão pouco à preservação daquilo que diz se orgulhar tanto.

Não é uma surpresa que arquivos e museus no Brasil estejam permanentemente expostos a riscos. Como também não foi um caso isolado o incêndio do Museu Nacional, em 2018, perdendo quase que a totalidade do acervo em exposição, incluindo registros de dialetos e cantos indígenas de comunidades já extintas (Zarur 2018), instrumentos musicais e gravações de músicas dos índios Parecis e Nambiquaras coletados por Edgar Roquette Pinto em 1912. O museu também abrigava um acervo de línguas indígenas brasileiras e um núcleo

3 A Ancine e a Funarte passaram por esse mesmo processo migratório entre pastas ministeriais.

sonoro (com registros de discursos narrativos, mitos, cantos, sonorização de vocabulário etc.) (O Museu Nacional 2007, 45).

Em 1978 um incêndio destruiu parte do acervo das obras em exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), com mais de mil obras de arte. E já houve incêndios, de diferentes proporções, no Memorial da América Latina (2013), no Museu de Ciências Naturais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2013), no Liceu de Artes e Ofícios (2014), no Museu da Língua Portuguesa (2015) e na Cinemateca Brasileira (2016).

Nos últimos anos, a tentativa de despejo do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, o desmonte do Centro de Referência Áudio Visual (CRAv),⁴ no Estado de Minas Gerais, o longo impasse para a conclusão da Cinemateca Capitólio,⁵ em Porto Alegre (Estado do Rio Grande do Sul), e os eventos que têm marcado a Cinemateca Brasileira exemplificam as perdas causadas pela fragilidade institucional e pela instabilidade político-cultural, afetando a preservação audiovisual (Lindner 2013).

A Cinemateca Brasileira, criada em 1940, responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira, guarda o maior acervo de cinema da América do Sul, com aproximadamente 250 mil rolos de filmes, que correspondem a 30 mil títulos, compreendendo obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publi-

4 Vinculado à Fundação Municipal de Cultura (FMC) de Belo Horizonte, em Minas Gerais, o CRAv mantém, preserva e promove um acervo audiovisual de mais de 35 mil títulos referente à capital mineira.

5 Criada em 2007 por iniciativa da Prefeitura de Porto Alegre, da Fundação Cinema RS (Fundacine) e da Associação dos Amigos do Cinema Capitólio (Aamica) com as funções de preservar, armazenar e difundir a memória do cinema e do audiovisual do Estado do Rio Grande do Sul. Seu acervo reúne filmes realizados em distintas bitolas (35mm, 16mm, 8mm), discos laser, VHS, DVD e HD, com obras de ficção, documentários, registros familiares, institucionais e reportagens, gaúchos, nacionais e estrangeiros. Os materiais são incorporados à Cinemateca Capitólio através de depósito voluntário (doação ou depósito legal).

citários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, produzidos desde 1910. Com o encerramento abrupto, por parte do Governo Federal, no final de 2019, do contrato de gestão da Cinemateca com uma OS⁶ e a ausência de soluções para manter a instituição em funcionamento, ameaçando sua própria sobrevivência, a sociedade se mobilizou. A Associação Paulista de Cineastas (Apaci) lançou, em junho/2020, o manifesto “SOS Cinemateca”, endossado por mais de 70 associações nacionais e internacionais (Vivente Andante 2020). Porém, até onde se pode chegar com soluções emergenciais? O que está acontecendo neste momento com a Cinemateca Brasileira, aconteceu em 2017 com o Museu Nacional, antes de seu lastimável incêndio. E está acontecendo com inúmeros equipamentos culturais do país. No Brasil, o governo lava as mãos e entrega seu patrimônio cultural, como uma declaração aberta, “a quem interessar possa...”

Levantamento de arquivos sonoros e audiovisuais do Brasil 2019-2020

Preâmbulo histórico

No Brasil, os trabalhos junto ao “Observatorio de Archivos Sonoros y Audiovisuales de Iberoamérica” (OASAI), da RIPDASA (Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales 2019), foram iniciados em 2018 sob a coordenação de Ricardo Sodré Andrade, membro do Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (Cridi) (Universidade Federal da Bahia 2020a) do Instituto de Ciência da Informação (ICI) (Universidade Federal da Bahia 2020b). Inicialmente liderado por Rubens

6 Organização Social: denominação que qualifica, no Brasil, uma entidade privada, sem fins lucrativos, para receber determinados benefícios do poder público (dotações orçamentárias, isenções fiscais etc.), para a realização de seus fins, que devem ser necessariamente de interesse da comunidade.

Ribeiro Gonçalves da Silva, professor titular do ICI/UFBA, o grupo se dedica ao desenvolvimento de recursos de mapeamento com ferramentas geolocalizadoras, aplicando-os também a acervos sonoros e audiovisuais, um projeto muito próximo ao desenvolvido pela RIPDASA. Em outubro de 2019, J. A. Mannis foi convidado a integrar o projeto no campo do tratamento da informação em sistemas automatizados aplicados à documentação musical e sonora. Em novembro desse mesmo ano, por ocasião da primeira reunião dos membros da RIPDASA, na Cidade do México, por razões de saúde o líder brasileiro, naquele momento, não pôde comparecer nem se comunicar com o grupo. Assim, J. A. Mannis recebeu, emergencialmente, a incumbência de assumir os trabalhos no projeto OASAI.

Sem acesso à base documental inicial, o levantamento de fontes de documentação foi recommçado do zero. Com a colaboração do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), vinculado ao Centro de Informação, Documentação e Difusão Cultural (Ciddic) (Universidade Estadual de Campinas 2020), com Fabiana Benine, bibliotecária, e Guilherme Zanchetta, discente do curso de Comunicação Social e Midialogia (Universidade Estadual de Campinas 2020a), foi feita a prospecção de instituições detentoras de arquivos sonoros e audiovisuais. Devido ao habitual recesso de fim de ano, recebemos poucas respostas. A partir do início de 2020, houve o aprofundamento da prospecção e a simplificação do questionário, para facilitar a resposta. Os formulários foram parcialmente preenchidos com as informações já coletadas e enviados de maneira personalizada, apenas para que elas fossem revisadas, corrigidas, se necessário, e completadas. Então as respostas começaram a chegar com maior fluência.

Passaram a colaborar, na equipe, Rita Marques, representante da Fundação Padre Anchieta (Fundação Padre Anchieta 2020) junto ao Conselho Executivo da FIAT/IFTA (Fédération Internationale des Archives de Télévision / International Federation of Television

Archives 2020), pesquisadora-chefe do Centro de Documentação (Cedoc)⁷ (Rede Globo 2020a) da TV Globo (Rede Globo 2020) de 1986 a 2010 e, de 2011 a 2016, sua gerente; e Rafael de Luna Freire, pesquisador em história do cinema brasileiro, preservação audiovisual e tecnologias das imagens em movimento, professor adjunto na área História do Cinema Brasileiro junto ao curso de Cinema da UFF (Universidade Federal Fluminense 2020a) e coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (Lupa) (Universidade Federal Fluminense 2020b). A atuação de ambos tem contribuído para a abrangência e a qualidade técnica dos trabalhos. Muitas portas se abriram para o levantamento, notadamente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Trabalhávamos simultaneamente com o *mailing* nacional do Comitê de Bibliotecários Catalogadores de Acervos de Música (CBiCAM) da Febab (Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições 2020), pelo qual fizemos contato com Pablo Sotuyo (UFBA), que imediatamente indicou Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva (Cridi/UFBA) e, dessa maneira, foi restabelecido o elo com a equipe que iniciou os trabalhos brasileiros junto à RIPDASA. Finalmente, houve o acesso ao levantamento de arquivos audiovisuais realizado pelo Cridi. Contudo, não houve tempo hábil para tratamento e atualização das informações, o que será feito ulteriormente. Das 130 referências reunidas até aqui, 30 arquivos sonoros e audiovisuais (22 %) já foram validados. Uma parte dos arquivos que figuram em nosso levantamento encontrava-se no levantamento anterior, e, assim, é justo conferir os créditos devidos à equipe do Cridi e a Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva, a quem expressamos nossos agrade-

7 O Cedoc conserva milhares de textos, fotos e imagens captados e produzidos para os programas de jornalismo, esporte e entretenimento que podem ser utilizados pelos profissionais da empresa para consulta e novos produtos e edições. Atualmente disponibiliza um acesso dedicado ao público externo.

mentos e deixamos nossa homenagem pelo pioneirismo, a partir do qual se desenvolve este trabalho.

Prospecção de dados

A prospecção dos arquivos sonoros e audiovisuais foi feita a partir de levantamentos anteriores, a saber:

- *mailing* do I Encontro Internacional de Discotecas⁸ (Prefeitura Municipal de São Paulo 2016);
- *mailing* do CBiCAM junto à Febab;
- Questionário Institucional Audiovisual (2014-2015): “Desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual (2013-2016)” (Silva 2016);
- *mailing* da ABPA.

O formulário enviado a cada arquivo sonoro e audiovisual compreendeu apenas informações básicas:

- nome do arquivo, nome do responsável pelo arquivo, dados de contato;
- instituição de vínculo, nome do responsável pela instituição, dados de contato;
- endereço do arquivo, URL do arquivo/instituição;
- indicação da natureza e do tipo dos suportes dos documentos que se encontram no acervo, conforme uma lista preliminarmente estabelecida.

8 Esse encontro foi realizado no CCSP de 19 a 22 de julho de 2016, em comemoração aos 80 anos da Discoteca Oneyda Alvarenga, (que faz parte da estrutura do CCSP), sob a égide da Prefeitura Municipal de São Paulo. Na época, Pena Schmidt era o diretor do CCSP, e a comissão organizadora do encontro foi dirigida por Jéssica Barreto e Flavia Toni.

Devido ao prazo exíguo, para agilizar as respostas não solicitamos a declaração da quantidade de documentos de cada tipo de suporte. A listagem dos tipos de suportes foi igualmente simplificada, para o caso de a pessoa responsável por responder não ser familiarizada com o tratamento técnico das mídias. Assim se apresentava a lista:

Suportes Documentais SONOROS:

- Fita Magnética Analógica (Rolo)
- Fita Magnética Analógica (Cassete)
- Fita Magnética Analógica (outras)
- Fita Magnética Digital (DAT)
- Fita Magnética Digital (outras)
- MiniDisc (MD)
- Compact Disc (CD)
- Disco Vinil
- Disco 78 rpm
- Disco Analógico (outras)
- Cilindro fonográfico
- Analógico Sonoro (outras)
- Suporte Digital Sonoro (outras)

Suportes Documentais AUDIOVISUAIS:

- Videocassete (VHS)
- Videocassete (U-Matic)
- Videocassete (Betamax)
- Videocassete (Betacam)
- Videocassete (outras)
- Filme 35mm
- Filme 16mm
- Filme analógico (outras)

- () DVD
- () Outros Suportes Audiovisuais

Como colocado, a prospecção reuniu 130 arquivos e, até agora, 30 dessas fontes de documentação validaram os dados. Posteriormente, continuaremos este trabalho de maneira mais abrangente, incluindo dados quantitativos e estado de conservação de documentos.

Tratamento da denominação de propriedade/ responsabilidade dos arquivos

A *propriedade* e a *responsabilidade de guarda, manutenção e preservação* de arquivos são atribuições de pessoas físicas (indivíduos) ou pessoas jurídicas (entidades). Ambas as atribuições cabem simultaneamente a arquivos de caráter privado.

Há acervos documentais de caráter público sob a guarda e responsabilidade de entidades públicas, sendo, porém, pública a propriedade dos bens, não das entidades que os mantêm, mesmo estando registrados como patrimônio destas.

Pode haver casos em que uma documentação de propriedade de terceiros esteja sob guarda e responsabilidade de um arquivo em entidade pública, em regime de comodato ou cessão temporária, razão pela qual se reserva, aqui, a atribuição de *responsabilidade* unicamente à entidade que a guarda e mantém.

Portanto, há o caráter da estrutura que mantém o arquivo e o caráter da pessoa física ou jurídica que legalmente tem a propriedade dos documentos que nele se encontram. O que prevalece nessa classificação é o caráter da estrutura que mantém o arquivo.

Considerando esse conjunto de situações, cada arquivo possui vínculo com uma pessoa física ou jurídica, que o mantém, podendo esta ser classificada como de caráter público, privado ou misto. Em nossa classificação, cada arquivo adquire o caráter da estrutura que o mantém.

Dados validados

Arquivos de caráter público são aqueles diretamente vinculados ao domínio público, mantidos por entidades públicas nas esferas federal, estadual e municipal, envolvendo órgãos governamentais, empresas estatais e autarquias.

Arquivos de caráter privado são aqueles mantidos por pessoas físicas ou jurídicas de caráter privado, abrangendo indivíduos, famílias, empresas, sociedades, associações, entidades filantrópicas sem fins lucrativos e organizações do terceiro setor.

De caráter misto foram consideradas as instituições de gestão mista, envolvendo os domínios público e privado, ou quando houve o envolvimento de mais de uma pessoa física ou jurídica, sendo cada uma vinculada a setores distintos.

Conforme apresenta a Tabela 1, 70 % dos arquivos incluídos neste levantamento são mantidos em domínio público, 24 % são privados e 7 %, mistos.

Tabela 1
Caráter do arquivo

Caráter do arquivo / Carácter del archivo	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
Público	21	70
Privado	7	24
Misto / Mixto	2	7

No Brasil, as universidades são responsáveis pela manutenção de mais da metade dos arquivos sonoros e audiovisuais, conforme apresenta a Tabela 2. Contudo, o domínio particular, que caracteriza os arquivos privados vinculados a pessoa física ou coletividade

restrita⁹, representou 16 % do total envolvido. Em um dos casos, por exemplo, os documentos são de propriedade particular, mas a guarda e a manutenção são asseguradas por uma universidade.¹⁰ Por essa razão, diferentemente das demais tabelas, na Tabela 2 a soma dos valores da coluna 2 ultrapassa 30.

Tabela 2
Vínculo do arquivo

Vínculo do arquivo / Enlace del archivo	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
Instituições de Ensino Superior / Instituciones de Educación Superior	16	52
Instituições para Promoção e Desenvolvimento da Cultura, Arte e Ciência / Instituciones para la Promoción y Desarrollo de Cultura, Arte y Ciencia	8	25
Pessoa Física ou Coletividade Restrita / Persona Física ou Colectividad Restringida	5	16
Organismos Governamentais / Organismos Gubernamentales	2	6
Organizações do Terceiro Setor / Organizaciones del Tercer Sector	1	3

Na Tabela 3, foi considerada como *Arquivo* a estrutura organizacional de entidades em que, apesar de serem de atuação muito mais abrangente, o papel, a notoriedade e a importância dos seus arquivos primam em sua imagem pública.

9 Caso de um arquivo gerido por uma família.

10 Arquivo Benjamin Silva Araújo, de propriedade da família Silva Araújo, mas em tratamento na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

As coleções particulares constituem 17 % dos arquivos sonoros e audiovisuais atuantes no país figurando nesse levantamento, sendo um setor documental de muita importância, sobretudo na preservação de documentação sonora.

Tabela 3
**Tipologia de estrutura de organização predominante
que mantém os arquivos**

Tipologia de estrutura de organização mantenedora do arquivo / Tipología de estructura de organización mantenedora del archivo	Nº de instituições / Nº de instituciones	%
Arquivos / Archivos	13	45
Coleções Particulares / Colecciones Privadas	5	17
Museus / Museos	4	14
Bibliotecas	3	10
Centros de Pesquisa / Centros de Investigación	2	7
Rádio e Televisão / Radio y Televisión	2	7
Centros de Documentação, Mediatecas / Centros Documentales, Mediatecas	1	3
Empresas Comerciais / Compañías Comerciales	0	0

Apesar do curto prazo para realizar esse levantamento e validar os dados obtidos, foi possível assegurar a presença de arquivos de todas as regiões do Brasil, indicadas na Tabela 4. Mesmo se neste momento a maioria dos arquivos sonoros e audiovisuais se encontra na região Sudeste do país (Figura 1 e Tabela 5), esperamos ampliar as referências nos Estados fora do eixo Rio-São Paulo.

Figura 1

À esquerda, mapa do Brasil mostrando a divisão por regiões (Silva 2020); à direita, o mapa mostra a divisão por Estados (InfoEscola 2020)

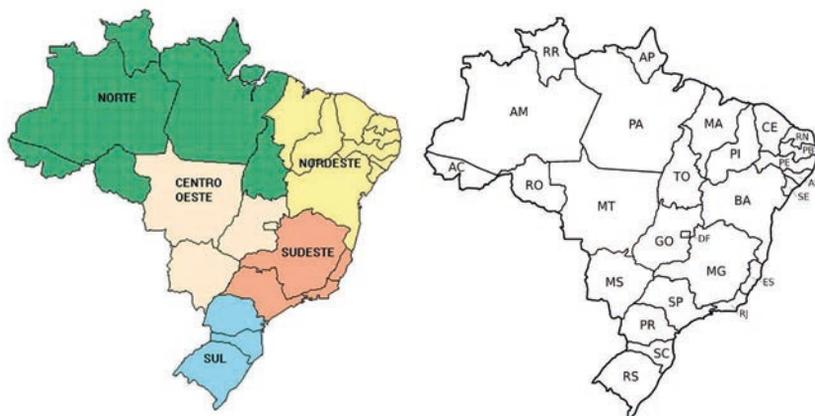


Tabela 4

Distribuição dos arquivos pelas regiões do Brasil

Região / Región	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
Sudeste / Sureste	17	57
Sul / Sur	6	20
Nordeste / Noreste	3	10
Centro-Oeste / Centro Oeste	2	7
Norte	2	7

Tabela 5
Arquivos por Unidades da Federação (Estados e Distrito Federal)

Unidade da Federação / Unidad de la Federación	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
São Paulo (SP)	13	43
Rio de Janeiro (RJ)	4	13
Rio Grande do Sul (RS)	3	10
Distrito Federal (DF)	2	7
Paraná (PR)	2	7
Pará (PA)	2	7
Minas Gerais (MG)	1	3
Maranhão (MA)	1	3
Ceará (CE)	1	3
Bahia (BA)	1	3

A maioria dos arquivos mantém documentos sonoros e audiovisuais. Apenas 27 % se dedicam exclusivamente à documentação sonora (Tabela 6).

Tabela 6
Tipo de documentação mantida em cada arquivo

Tipo de documentação / Tipo de documentación	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
Documentos Sonoros e Audiovisuais / Documentos Sonoros y Audiovisuales	22	73
Documentos Sonoros	8	27
Documentos Audiovisuais / Documentos Audiovisuales	0	0

CD, fita cassete e disco de vinil são os suportes sonoros mais frequentes na grande maioria dos arquivos. Contudo, foram encon-

trados acervos contendo suportes incomuns, e mesmo raros, como cilindro fonográfico (Tabela 7). Esperamos, com o próximo levantamento, ampliar e aprofundar essas informações.

Tabela 7
**Quantidade de arquivos conservando
cada tipo de suporte documental sonoro**

Suportes documentais sonoros / Soportes documentales sonoros	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
Compact Disc (CD)	26	87
Fita Magnética Analógica (Cassete) / Cinta Magnética Analógica (Casete)	24	80
Disco Vinil / Disco Vinilo	23	77
Fita Magnética Analógica (Rolo) / Cinta Magnética Analógica (Carrete Abierto)	20	67
Suporte Digital Sonoro (outros) / Soporte Digital Sonoro (otros)	18	60
Fita Magnética Digital (DAT) / Cinta Magnética Digital (DAT)	15	50
Disco 78 rpm	15	50
MiniDisc (MD)	14	47
Disco Analógico (outros) / Disco Analógico (otros)	9	30
Suporte Analógico Sonoro (outros) / Soporte Analógico Sonoro (otros)	9	30
Fita Magnética Analógica (outras) / Cinta Magnética Analógica (otras)	5	17
Fita Magnética Digital (outras) / Cinta Magnética Digital (otras)	5	17
Cilindro Fonográfico	3	10

Os dados sobre documentação audiovisual, apresentados na Tabela 8, no momento são escassos, mas deverão, a seguir, ser ampliados e aprofundados.

Tabela 8
**Quantidade de arquivos conservando
cada tipo de suporte documental audiovisual**

Suportes documentais audiovisuais / Soportes documentales audiovisuales	Nº de arquivos / Nº de archivos	%
DVD	28	93
Videocassete (VHS) / Videocassete (VHS)	18	60
Filme 16mm / Película 16mm	11	37
Videocassete (Betacam) / Videocassete (Betacam)	10	33
Outros Suportes Audiovisuais / Otros Soportes Audiovisuales	10	33
Videocassete (U-Matic) / Videocassete (U-Matic)	9	30
Filme 35mm / Película 35mm	8	27
Filme Analógico (outros) / Película Analógica (otras)	6	20
Videocassete (outros) / Videocassete (otros)	6	20
Videocassete (Betamax) / Videocassete (Betamax)	3	10

Questionário de diagnósticos e as boas práticas

De um modo geral, os arquivos mais antigos das televisões no Brasil começaram como arquivos de texto, fotos e áudio e, a partir do *video-tape*, evoluíram para as imagens. Em meados da década de 1970 as

emissoras começaram a se preocupar em encontrar locais adequados para armazenar suas produções e programações, já que a prática era cada programa fazer o seu arquivo de forma aleatória, dependendo do interesse e reconhecimento de seus editores e chefias em relação à preservação das imagens para o uso comercial e, também, como ativo indireto da televisão. Um dos grandes problemas dos arquivos audiovisuais das televisões no Brasil é que todos já começaram sua organização e seus processos com um passivo de filmes 16mm e suportes magnéticos de várias bitolas para tratar, identificar, preservar, descrever e indexar, para então torná-los acessíveis para os profissionais da televisão. Todos os arquivos audiovisuais das TVs brasileiras fundadas nas décadas de 1950-60 têm uma quantidade considerável de suportes audiovisuais ultrapassados pela tecnologia no padrão que Mike Casey (2015), diretor de operações técnicas da área de preservação e digitalização de mídia da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, chamou de *degralescence*: a junção das realidades *media player obsolescence* e *media degradation*.

O levantamento de arquivos sonoros e audiovisuais do Brasil vai permitir, além de outras análises, traçar o perfil sobre o tempo de vida das imagens. Poderemos trabalhar com outros horizontes, compartilhar ideias para salvar os arquivos em risco. Nos arquivos digitais teremos outras questões relevantes no que diz respeito à curadoria do que deve ser arquivado diante da velocidade de produção e distribuição das imagens, por exemplo, os padrões de compressão, a preservação digital, as escolhas tecnológicas mais amigáveis diante da velocidade dos novos suportes de armazenamento e, ainda, o perfil do profissional do arquivo audiovisual nesses tempos que o “arquivo está ao vivo”. Neste levantamento, muitas camadas de informação poderão apoiar a gestão dos arquivos audiovisuais nas suas questões e acertos.

O levantamento de arquivos sonoros e audiovisuais do Brasil vai permitir, além de outras análises, traçar o perfil sobre o tempo

de vida das imagens. Poderemos trabalhar com outros horizontes, compartilhar ideias para salvar os arquivos em risco. No tratamento dos arquivos digitais outras questões são relevantes: a curadoria do que deve ser arquivado diante da velocidade de produção e distribuição das imagens, os padrões de compressão, os novos recursos de preservação, identificar as escolhas tecnológicas mais amigáveis diante da velocidade de renovação dos novos suportes de armazenamento. O perfil do profissional do arquivo audiovisual também deve ser revisto diante das exigências da era digital, compreendo também: o conhecimento de novos recursos e sistemas, técnicas de edição de imagens e de gestão e padronização de metadados. A partir deste levantamento, muitas camadas de informação poderão ser identificadas para uma melhor gestão dos arquivos audiovisuais nas suas questões e acertos.

Dificuldades históricas no mapeamento de acervos audiovisuais

Além dos resultados apresentados neste capítulo, o levantamento realizado colocou a questão da dificuldade de coleta e acesso a dados sobre os acervos audiovisuais e sonoros no Brasil, assim como da ausência de uma entidade de referência, pública ou privada, para o desempenho desse papel. Um dos motivos para isso certamente é a grande variedade de instituições detentoras de acervos no Brasil, o que dificulta o diálogo e a troca de informações: museus, arquivos públicos, universidades, autarquias, fundações, empresas privadas com ou sem fins lucrativos, centros culturais, bibliotecas, cinematecas, emissoras etc. Apesar de, atualmente, após o advento do digital, a maior parte das entidades possuir arquivos audiovisuais —mesmo que sejam apenas registros institucionais, como a filmagem de eventos—, persiste a distância entre arquivos eminentemente sonoros (discotecas, fonotecas, emissoras de rádio) e arquivos primordial-

mente de imagens em movimento (cinematecas, emissoras de televisão), além de haver muitas instituições híbridas (como os museus de imagem e do som–MIS).

Essa dificuldade de mapeamento se acirrou com a ampliação do número de instituições com arquivos sonoros e audiovisuais em formato digital. Ainda assim, a ausência de levantamentos completos precede as novas mídias, e se dava e continua se dando também nos arquivos com acervos audiovisuais em suportes eminentemente analógicos (película e vídeo magnético). A preocupação com as condições do acervo audiovisual brasileiro, espalhado por inúmeras instituições em todas as regiões de um país de proporções continentais, tornou-se ainda mais aguda no início do século XXI, diante não apenas do risco de deterioração dos suportes analógicos, mas, também, de obsolescência tecnológica dos seus equipamentos. Em 2001, através de uma iniciativa da Secretaria do Audiovisual do Governo Federal e patrocínio da BR Distribuidora (Petrobras Distribuidora S.A.), foi iniciado o projeto do Censo Cinematográfico Brasileiro, com o objetivo de fazer uma radiografia do patrimônio cinematográfico do país. O projeto foi iniciado pelas duas maiores e mais tradicionais instituições detentoras de acervo cinematográfico à época, responsáveis pela guarda de 80 % dos filmes nacionais produzidos até então: a Cinemateca do MAM-RJ e a Cinemateca Brasileira (Souza 2009, 249-50). Infelizmente o projeto não teve continuidade para além da produtiva Fase I, tendo sido oficialmente extinto em 2004, com mudanças institucionais no governo e na própria Cinemateca Brasileira (Souza 2009, 280).

Uma tentativa de dar continuidade às ideias do Censo ocorreu com o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), programa da Secretaria do Audiovisual criado em 2005 e coordenado pela Cinemateca Brasileira. Entretanto, nesse período, a relação desta última, principal instituição pública federal da área, com os demais

arquivos audiovisuais brasileiros vinha se deteriorando radicalmente. A insatisfação com essa relação ficou evidente a partir de um maior diálogo e intercâmbio propiciado pelos Encontros Nacionais de Arquivos e Acervos Audiovisuais, que passaram a ser realizados anualmente no âmbito da Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP). A aproximação e a interpelação entre os arquivos e os profissionais da preservação audiovisual se cristalizaram na constituição da ABPA, em 2008. Como escreveu do pesquisador Fabián Núñez:

É incontestado o salto qualitativo da Cinemateca Brasileira no começo do século XXI. [...] No entanto, a indisposição ao diálogo e, por conseguinte, o descrédito em uma ação em rede e a falta de continuidade de uma equipe técnica (fruto de uma lógica de ação por projetos) geraram um profundo ônus à área, somado aos desgastes inerentes de um processo de confronto. O fiasco do SiBIA talvez tenha sido a melhor evidência disso (Núñez 2015, 39).

Os Encontros da CineOP tiveram como intenção inicial reunir representantes de acervos audiovisuais, o que incluía tanto arquivos públicos quanto indivíduos, como cineastas, produtores e herdeiros, estes detentores de acervos cujos materiais estavam depositados em instituições públicas e privadas. Esse primeiro momento permitiu, por exemplo, o mapeamento mais completo de acervos em instituições estaduais e municipais, assim como arquivos de emissoras de televisão. Gradativamente, a CineOP tornou-se um fórum temático, reunindo não apenas os dirigentes das instituições detentoras de acervos audiovisuais, mas um grupo amplo, diverso e fundamentalmente interessado na valorização do passado do audiovisual brasileiro. Nesse sentido, é sintomático que a ABPA tenha se transformado em uma associação de profissionais que atuam na área, vinculados ou não a arquivos.

Talvez isso demonstre a organização da classe e a desorganização de articulações institucionais. É novamente sintomático que,

com a descontinuidade de uma ação colaborativa de mapeamento pelo Governo Federal, projetos de mapeamentos de acervos passaram a ser feitos, eventualmente, através de projetos acadêmicos individuais, como o do Cridi, já mencionado, ou restritos a contextos estaduais ou municipais. Por outro lado, a dificuldade de obter respostas das instituições detentoras de acervos manteve-se, seja pela sobrecarga de trabalho de seus funcionários, seja pelo desconhecimento da própria entidade, devido à ausência de catalogações internas atualizadas e informações detalhadas sobre o acervo. Obviamente há exceções, caso do Arquivo Nacional, instituição federal que tem como missão recolher, preservar e dar acesso à documentação permanente do Poder Executivo Federal, mas cujo acervo audiovisual, outrora restrito principalmente a cinejornais produzidos pelo governo, cresceu enormemente por conta da crise da Cinemateca do MAM-RJ em 2002, que resultou na transferência de muitos filmes de seu acervo para aquela instituição. Como os demais documentos, o acervo audiovisual do Arquivo Nacional está catalogado para pesquisa no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), que pode ser acessado no site da instituição <<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>>. Bem recentemente, outra instituição federal, o Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), localizada no Rio de Janeiro, que possui importante acervo audiovisual, também disponibilizou o catálogo de seu acervo para consulta em seu site na internet (Brasil 2020d).

Entretanto, a disponibilização de bases de dados online com informações sobre acervos, como ocorre com o Arquivo Nacional e o CTAv, é exceção num cenário em que muitas instituições sequer possuem catalogações completas ou digitalizadas de seus acervos, além daquelas que apresentam receio de dar acesso público a esse tipo de informação, geralmente restrita ao uso interno.

Conclusão

Como falar de preservação digital, em seu sentido pleno, enquanto grande parte da documentação histórica e cultural brasileira em suportes analógicos sequer foi digitalizada e catalogada? Essa informação se apresentou de maneira notória e evidente nesse levantamento quando contatamos fontes de documentação em grande parte do país em busca de documentos ou informações sobre o conteúdo dos acervos. Ainda estamos em busca de soluções contra a deterioração de documentos e a obsolescência dos equipamentos necessários para reproduzi-los, sem falar da dificuldade na contratação de técnicos especializados.

A preservação de documentação sonora e audiovisual no Brasil está comprometida tanto pela falta de políticas públicas que sejam efetivas nesse setor, abrangentes e financeiramente suficientes face à real demanda, quanto pela falta de levantamentos completos de arquivos em âmbito nacional, pela desorganização das articulações institucionais, notadamente entre as próprias fontes de documentação, pela falta de recursos humanos e materiais especializados, pela insuficiência de controle arquivístico, quando não pela falta de catalogação. Há arquivos que chegaram a um estado de precariedade lastimável e outros estão nesse caminho.

Muitos acervos culturais e históricos no Brasil só perduram devido à ação devota de algumas pessoas encarregadas da manutenção e conservação de seus itens. Sem a sua dedicação obstinada, determinada e incondicional certamente já teríamos tido muitas perdas. São pesquisadores, técnicos, colaboradores, funcionários e mesmo voluntários que, por idealismo, senso de responsabilidade e princípios éticos, tornaram-se verdadeiros guardiões do Patrimônio Histórico e Cultural de nosso país. A cada dia de trabalho, movem-se continuamente, superam desafios e enfrentam adversidades para que as coleções e os fundos documentais sob sua guarda não pereçam. Devido a nossos interlocutores estarem tão absorvidos e sobrecarre-

gados e à falta de integração entre os arquivos, tivemos muita dificuldade na realização desse levantamento. Foi preciso insistir e mudar a estratégia de abordagem, simplificando-a, para que o questionário fosse respondido. Mesmo assim, em seis meses de trabalho, somente 30 das 130 instituições consultadas confirmaram seus dados. Das 30, 70 % se encontram em domínio público; 52 % estão vinculadas a instituições de ensino superior e pesquisa; 77 % ficam nas regiões Sul e Sudeste; 73 % mantêm ambos os tipos de documentação compreendida neste levantamento, a saber, documentação sonora e audiovisual; e a maioria possui documentos em suportes analógicos.

No prosseguimento das atividades, pretendemos conhecer a quantidade de documentos em cada tipo de suporte, quais os meios de controle de conservação desses documentos e o estado em que se encontram. Buscaremos, ainda, ampliar o levantamento de fontes de documentação nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, nas quais estão apenas 23 % dos arquivos já localizados.

O que nos espera é preocupante, pois, segundo informações colhidas durante o processo de coleta de informações, a maior parte da documentação sonora e audiovisual brasileira ainda precisa ser digitalizada e as medidas e estratégias de preservação digital são raras e incipientes. Esse é, infelizmente, o cenário atual no Brasil, sendo urgente a mobilização para mudar esse estado de coisas.

Referências

- Brasil. Controladoria Geral da União. 2020. *Fundo Nacional de Cultura - FNC*. Acesso 15 de julho 2020. <http://www.portaldatransparencia.gov.br/orgaos/34902?ano=2020>.
- BR. Controladoria Geral da União. 2020a. *Órgãos - Ancine*. Acesso 15 de julho 2020. <http://www.portaldatransparencia.gov.br/orgaos/20203?ano=2020>.
- BR. Fundo Setorial do Audiovisual. 2020b. *Introdução*. Acesso 21 de novembro 2020. <https://fsa.ancine.gov.br/programas/introducao>.

- BR. Controladoria Geral da União. 2020c. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN*. Acesso 15 de julho 2020. <https://portaltransparencia.gov.br/orgaos/20411?ano=2020>.
- BR. Ministério do Turismo. 2020d. “*Centro Técnico Audiovisual*”. Acesso 9 de julho 2020. <http://ctav.gov.br/basededados/>.
- BR. Ministério de Estado da Cultura. 2012. “Portaria n.º 92, de 5 de julho de 2012”. *Aprova o Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, DF: Diário Oficial da União, Set 09.
- BR. Presidência da República. 2006. “Lei n.º 11.437, de 28 de dezembro de 2006.” Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória n.º 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória n.º 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei n.º 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; destina os recursos do CONDECINE ao Fundo Nacional da Cultura - FNC, criado pela Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986, restabelecido pela Lei n.º 8.313, de 23 de dezembro de 1991, a ser alocado em categoria de programação específica, denominada Fundo Setorial do Audiovisual, e utilizado no financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, conforme regulamento estabelecido no Decreto n.º 6.299, de 12 de dezembro de 2007; e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, Dez 29. Acesso 16 de julho 2020. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm.
- BR. 2001. “Medida Provisória n.º 2228-1, de 6 de setembro de 2001.” Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema-ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional-PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional-FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências., Brasília, DF: Diário Oficial da União. Set 10. Acesso 14 de julho 2020. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm.

- BR. 1991. “Lei n.º 8313 de 13 de dezembro de 1991.” Restabelece princípios da Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF.: Diário Oficial da União, Dez 24. Acesso 17 de julho 2020. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm.
- Casey, Mike. 2015. “Why Media Preservation Can’t Wait: the Gathering Storm”. *IASA Journal*, 44: 14-22. <https://www.iasa-web.org/iasa-journal-no-44-january-2015>.
- Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições. 2020. Acesso 19 de julho 2020. <http://www.febab.org.br/>.
- Fundação Padre Anchieta. 2020. Acesso 23 de julho. <https://fpa.com.br/>
- Fédération International des Archives de Télévision / International Federation of Television Archives. 2020. Acesso 22 de julho 2020. <http://fiatifta.org/>.
- InfoEscola. 2020. “Mapa do Brasil: Mapa do Brasil dividido por Estados - em branco e com legendas”. Acesso em: 21 de novembro 2020. <https://www.infoescola.com/geografia/mapa-do-brasil/>.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2020. Acesso 15 de julho 2020. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>.
- Lindner, Maria Laura Souza Alves Bezerra. 2013. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. Tese (doutorado), Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador.
- Núñez, Fabián. 2015. “A política e as políticas de preservação audiovisual no Brasil ou a sua ausência”. In *Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos da CineOP-Mostra de Cinema de Ouro Preto*, organizado por Hernani Heffner, Raquel Hallak d’Angelo, Fernanda Hallak d’Angelo. Belo Horizonte: Universo Produções.
- O Museu Nacional. 2007. São Paulo: Banco Safra.
- Prefeitura Municipal de São Paulo. 2016. I Encontro Internacional de Discotecas. Acesso 22 de julho 2020. <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/2006/www.febab.org.br>.
- Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales. 2019. Acesso 20 de novembro 2020. <http://www.cytod.org/content/619rt0584-logros>.

- Rede Globo. 2020. Acesso 25 de julho 2020. <https://redeglobo.globo.com/>
_____. 2020a. “Memória”. Acesso 25 de julho 2020. <https://memoriaglobo.globo.com/>.
- Reinholz, Fabiana. 2020. “Com fundo retido, setor audiovisual brasileiro corre o risco de quebrar”. In *Brasil de Fato*. Porto Alegre. Abr 24. <https://www.brasildefato.com.br/2020/04/24/com-fundo-retido-setor-audiovisual-brasileiro-corre-risco-de-quebrar>.
- Silva, Liliane. 2020. “Divisão Política do Brasil”. Acesso 21 de novembro 2020. <https://br.pinterest.com/lilianecom523/divis%C3%A3o-politica-do-brasil/>.
- Silva, Rubens R. G. 2016. “Respostas por Instituição ao Questionário Institucional Audiovisual (2014- 2015): desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual (2013-2016)”. In *Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais*. Acesso 21 de julho 2020. <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/audiovisual-institucional-fase-2-de-3/>.
- SOS Cinemateca Brasileira busca salvar maior acervo audiovisual da América do Sul. 2020. In *Vivente Andante*. 18 de junho. <https://viventeadante.com/cinemateca-brasileira-ganha-campanha-para-sobreviver/>.
- Sousa, Ana Paula. 2019. “Lei Rouanet: para além dos memes”. In *Veja*. Fev 08. <https://veja.abril.com.br/especiais/lei-rouanet-para-alem-dos-memes/>.
- Souza, Carlos Roberto. 2009. “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil”. Tese de Pós-doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Universidade Estadual de Campinas. 2020. “*Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural*”. Acesso 05 de julho 2020. <http://www.ciddic.unicamp.br/>.
- _____. 2020a. “*Instituto de Artes: Graduação em Comunicação Social: Midialogia*”. Acesso 05 de julho 2020. <https://www.iar.unicamp.br/graduacao/cursos/graduacao-em-midialogia/>.
- Universidade Federal da Bahia. 2020. Acesso 19 de julho 2020. <https://www.ufba.br/>.
- _____. 2020a. “*Cridi: Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais*”. Acesso 19 julho 2020. <https://cridi.ici.ufba.br/institucional/sobre-o-grupo/>.

- _____. 2020b. Instituto de Ciência da Informação. Acesso 20 de novembro 2020. <https://www.ufba.br/entidades/instituto-de-ciencia-da-informacao>
- Universidade Federal Fluminense. 2020. Acesso 17 de julho 2020. <http://www.uff.br/>.
- _____. 2020a. “*Departamento de Cinema e Vídeo*”. Acesso 17 de julho 2020. <http://www.cinevi.uff.br/>.
- _____. 2020b. Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual. Acesso 17 de julho 2020. <http://www.cinevi.uff.br/lupa/>.
- Zarur, Camila. 2018. “É como se fôssemos extintos novamente”. In *Folha S. Paulo*. Piauí, Set 03. <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/>.

La digitalización de archivos en Colombia: Una oportunidad para ir más allá de la cuantificación

Dora Alicia Brausin Pulido
Radio Televisión Nacional de Colombia

Los archivos sonoros y audiovisuales son la huella de un momento único. Estos registros están marcados en muchos casos por un evento ritual y se preservaron porque hacen referencia al inicio, a la evolución o al final de un ciclo.

Solemos anotar información para describir el valor de un archivo. Señalamos un documento y advertimos que allí reposa la primera grabación de sonido, el primer o el último discurso de una persona pública, la colección completa de un programa de radio o de la obra de un artista, siempre enmarcadas por fechas. Los archivos son el rastro de una ritualidad.

Los ritos proporcionan una forma y una sustancia que no son otras que las de la cultura (Lardellier 2015). Transmiten y representan aquellos valores que mantienen cohesionada a una comunidad (Chul Han 2020) y están conformados por múltiples escenas visuales y sonoras, relatos, gestos, cantos, sonidos, colores y momentos cargados de valor que dan cuenta de un instante trascendente en la vida de los individuos en conexión con un colectivo.

Desde que se registran de forma masiva los sonidos y la imagen fija y/o en movimiento, se ha incrementado la producción de documentos sonoros y/o audiovisuales, y han mantenido su propia carga ritual, tanto para el registro como para la preservación y reproducción.

Los archivos sonoros y audiovisuales explican el contexto y las herramientas tecnológicas con las que fueron grabados. Brindan, con ello, información para poder acceder a su contenido.

Escuchar un disco de vinilo es una actividad que implica un conjunto de acciones. Entre otras, nos dispone a revisar, limpiar, desempacar, observar, levantar el brazo del tornamesa, ubicar el disco, centrar el brazo, observar que la aguja quede en el inicio de un surco —labor que se hace con lentitud, con cuidado— y por supuesto a acomodarnos, prestar atención con el sentido del oído, encontrar deleite en todas las formas del sonido. En síntesis, un conjunto de acciones para un acto ritual de la escucha que nos conecta con otros.

En la era de la digitalización, la ritualidad se ha roto: ha dado paso a la exaltación del número de archivos digitalizados por encima de las experiencias, los relatos o las creaciones construidas con esos documentos.

Esto no significa que se nieguen las posibilidades que trae la digitalización de archivos para la preservación, es un proceso de migración de un soporte a otro que permite al individuo contemporáneo acceder a archivos a través de los dispositivos de reproducción que ofrece el mercado y que le es viable tener a mano. Sin la digitalización de archivos sonoros y audiovisuales, los registros de una sociedad mediada por narrativas de radio, cine, televisión, redes sociales y otras plataformas digitales se perderían en su totalidad, debido a la obsolescencia de las tecnologías para poderlos ver y/o escuchar.

Posiblemente la digitalización nos aleja de los rituales en torno a la escucha sonora. Por ello, en el contexto contemporáneo, caracterizado por el ímpetu por digitalizar la mayor cantidad de soportes, debemos detenernos a formular preguntas que conecten con la necesidad de construir vínculos de pertenencia e identidad en las sociedades y, de esa manera, modificar las metas e indicadores para que la digitalización no se determine en números, sino en narrativas y experiencias (Chul Han 2019).

La digitalización debe ir mucho más allá de garantizar la permanencia instrumental del archivo: debe propender a fortalecer los vínculos que nos cohesionan como sociedad, sea que los documentos nos hablen de ritos trágicos, de festejos o de cotidianidad.

Pareciera que así estaba explicado por el espíritu del tiempo, a medida que surgían en el mercado tecnologías para grabar y reproducir sonido e imágenes. Durante los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, resonaba de fondo el médico Sigmund Freud, quien entre otros análisis se refirió al sentido de la repetición en *Recordar, repetir y reelaborar* (1914), donde decía que las repeticiones dan cuenta de los ciclos, sirven para recordar el pasado, para identificarnos, son una unidad entre pasado, presente y futuro; pero a la vez advertía que las repeticiones en exceso pueden entenderse como actos patológicos (Lagorio y Pellegrini 2013).

Dar la posibilidad de recordar en detalle una voz, una música, un momento vivido, ha sido el origen de la grabación de muchos sonidos e imágenes, cuya reproducción demanda conocimiento de los soportes donde está la grabación y de los equipos de reproducción.

Se construían de esta forma escenas para ese retorno al pasado, o por lo menos así era la ritualidad antes de que llegara la digitalización. En la actualidad, para escuchar o ver esos instantes que en algún momento consideramos que deberían ser repetidos, solo necesitamos hacer clic sobre un enlace y entrar sin preámbulos al contenido.

Aunque lo anterior ocurre en un escenario muy favorable, porque una de las dificultades que genera pensar la digitalización en términos de números es que no se puede acceder al documento, bien sea por trámites de derechos de autor, patrimoniales y conexos o por los costos para el desarrollo de plataformas, sistemas de almacenamiento y programas de descripción.

De manera que el efecto de la repetición que posibilitan los archivos y que buscaría llegar al corazón (Chul Han 2020) se rompe

y quedan solo sentimientos pasajeros y pasiones transitorias como estados de un individuo aislado en sí mismo, sin vínculos con otros, sin elementos de identificación ni consolidación de un pasado que permita explicar el presente e imaginar un futuro.

La digitalización de archivos se ha pensado desde los ritos de la sociedad de consumo, desde la idea de brindar a millones de usuarios la posibilidad de acceder a sonidos e imágenes. Por eso los planes de acción de varias entidades contemplan tablas con indicadores del número total de archivos sobre el total de archivos digitalizados. Otro indicador suele ser el número de archivos digitalizados sobre el de archivos disponibles.

Sin embargo, las cifras de consumo de contenidos de archivos sonoros y audiovisuales en el mundo son muy bajas; así lo planteó Daniel Teruggi en el VI Encuentro de Fonotecas y Archivos Sonoros, que se efectuó en 2019 en Medellín, Colombia. Este hecho es consecuente con los planes de acción de quienes gerencian los procesos de digitalización: el punto de partida es la migración a formatos digitales o la preservación de los archivos nacidos digitales, y al final de la cadena de valor aparecen en muy pocos casos estrategias de puesta en valor o apropiación.

Antes de digitalizar se deberían responder preguntas no solo del qué y de por qué se van a digitalizar ciertos documentos. Las primeras preguntas tendrían que ser para qué y para quiénes; de esta manera, el mismo proceso de digitalización podría ser parte de un acto ritual de comunicación y expectativa con la comunidad.

La Dra. Perla Olivia Rodríguez Reséndiz (2012) resalta los principios a tener en cuenta para la preservación de documentos sonoros de origen digital. De acuerdo con el National Film and Sound Archive of Australia (NFSA), la fecha límite para concluir la digitalización de las colecciones analógicas de cintas electromagnéticas es el año 2025; el material que no se digitalice antes de esa fecha se per-

derá. Si a lo anterior se suma la fragilidad y el alto riesgo de pérdida de los archivos nacidos digitales, en el reto de la digitalización aún hay oportunidad de realizar procesos de digitalización pensados en conectar y servir a las comunidades.

En el contexto latinoamericano podemos identificar colecciones de documentos sonoros y audiovisuales, la mayoría en la etapa de diagnóstico, identificación externa y almacenamiento. Pocos archivos han realizado procesos masivos de digitalización y tienen prácticas de preservación de los documentos nacidos digitales (Páramo y Rodríguez 2018).

La preservación de la herencia audiovisual en Colombia inició en la década de los 50 del siglo pasado gracias a la creación de la Filmoteca Colombiana, que más adelante devino la Cinemateca Colombiana. Después, en 1986, se puso en marcha la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) como entidad encargada de la salvaguardia de la memoria fílmica y televisiva. En esta entidad se resguardan archivos de Inravisión, antecedente de Radio y Televisión Nacional de Colombia (RTVC) y Colcultura, entre otros acervos públicos y privados (CO Ministerio de Cultura 2020).

En el ámbito sonoro destaca como antecedente el trabajo impulsado por Radio Nacional de Colombia gracias a la creación de su fonoteca, en 2005, para conservar 29 000 archivos sonoros grabados desde 1940. Además, debe citarse el trabajo desarrollado por el Centro de Documentación Musical, ubicado en la Biblioteca Nacional de Colombia, que resguarda más 10 000 horas de grabación en audio y video.

En 2017, el Ministerio de Cultura de Colombia expidió la Resolución 3441, por medio de la cual «se reglamentan aspectos generales relativos al Patrimonio Audiovisual Colombiano conforme a las Leyes 397 de 1997, 594 de 2000, 814 de 2003 y 1185 de 2008, y al Decreto 1080 de 2015». Esta situación favorece el desarrollo de acciones institucionales de preservación de archivos, entre ellas la generación

de estímulos y becas para que particulares puedan realizar acciones de salvaguardia.

La normatividad también ha favorecido la demanda de profesionales con conocimientos en los diferentes procesos de preservación, y por ende algunas universidades y proyectos de capacitación institucional han contemplado programas de especialización y cursos en preservación de archivos sonoros y audiovisuales. También se ha dado continuidad a agendas de foros y seminarios que muestran los avances y dificultades de distintos archivos en el país y en los países invitados.

Adicionalmente, el hecho de que para las instituciones sea una responsabilidad la preservación de sus archivos y de los documentos nacidos digitales ha promovido la generación de una oferta de empresas públicas y privadas que prestan servicios de conservación, digitalización y almacenamiento de los archivos sonoros y audiovisuales.

Es decir, hay un escenario muy favorable para la preservación de los archivos; sin embargo, sigue siendo un tema centrado en lo técnico, en la cantidad de archivos que se logran recuperar, más que en el número de acciones de apropiación y experiencias efectivas de uso y creación a partir de los archivos. Continúa existiendo el reto de digitalizar en ritualidad para conectar y mantener hitos que den cuenta de la humanidad y lo humano desde la relación que tienen las personas con los referentes de sus territorios, que los hacen únicos, que los exaltan como comunidad.

Cabe anotar que el panorama que tiene hoy Colombia es producto de la labor de diferentes instituciones públicas y privadas que llevan años realizando gestiones para evitar la pérdida de sus archivos. Ello ha implicado la realización de foros, talleres y seminarios, así como la creación de redes que en principio han sensibilizado sobre el valor de la documentación sonora y audiovisual y sobre los procesos para la salvaguardia.

Así, las radiodifusoras y televisoras han jugado un rol protagónico, en la medida en que preservan en sus cintas, discos y unidades digitales los momentos más felices y más duros, y por supuesto las transformaciones de la cotidianidad del país. El Sistema de Medios Públicos de Colombia RTVC es una de las entidades públicas que ha liderado acciones para la preservación de archivos sonoros y audiovisuales, toda vez que observa en ellos una oportunidad de conectar y fidelizar audiencias. Por ello, creó la unidad misional Señal Memoria para gestionar toda la cadena de valor, incluyendo los procesos técnicos, gerenciales, de acceso y apropiación o puesta en valor. Hoy tiene más de 250 000 archivos sonoros y audiovisuales, más de 100 000 digitalizados y canales propios para buscar consumidores de esta memoria.

También los canales privados de radio y televisión Caracol y RCN han realizado importantes inversiones en la recuperación de sus archivos, más para atender sus propias necesidades y las del mercado.

Desde mediados del siglo XX, los cineastas, con la creación de los cineclubes, dieron origen a la Fundación Patrimonio Fílmico, una entidad de carácter mixto que en la actualidad es referente en las acciones de preservación de archivos con imágenes en movimiento.

La Biblioteca Nacional y la Biblioteca Luis Ángel Arango, las más grandes del país, también han realizado una importante labor, no solo por la gestión para la salvaguardia de sus archivos, sino porque han copiado colecciones de gran valor patrimonial, como el archivo de Radio Sutatenza, la emisora que alfabetizó a la población campesina del país.

Uno de los trabajos que más se acerca a la idea de una digitalización con la comunidad y para la comunidad fue el que puso en marcha el Archivo General de la Nación con el apoyo del Ministerio de Cultura. Gracias a esta iniciativa se capacitó a diferentes organi-

zaciones del país en los procesos para salvaguardar sus archivos y se otorgaron becas para cubrir los costos de esta labor.

Conviene destacar también que los archivos de capitales como Bogotá, Medellín y Cali han puesto en marcha acciones de recuperación de colecciones representativas para la memoria de las ciudades, a través de acciones que contemplan desde el desarrollo de museos de equipos de reproducción hasta la promoción de líneas de investigación en asociación con universidades.

Las acciones de las entidades antes mencionadas, los programas académicos de capacitación, la gestión de las redes y la Resolución 3441 de 2017 han contribuido a la creación de una masa crítica en torno a la importancia y el valor de los archivos. El impacto ha sido tal que algunas organizaciones los atesoran de tal modo que transitan con ellos por el país. Los de este tipo se denominan «archivos errantes», porque carecen de un lugar fijo para su preservación. Solo construyendo redes de confianza entre las comunidades y las instituciones se pueden entregar para su resguardo este tipo de materiales como testimonio de los procesos vividos.

De manera que hoy se puede afirmar que, en Colombia, hay política, normatividad, instituciones, procesos, formación y sensibilidad a favor de la preservación de archivos sonoros y audiovisuales, y por supuesto hay archivos digitalizados y procesos de digitalización a pequeña y gran escala.

Asimismo, algunas instituciones que tienen grandes volúmenes de archivos digitalizados están explorando el uso de herramientas de inteligencia artificial para agilizar los procesos de descripción y acceso a los documentos, hecho que aumenta la cantidad de archivos a disposición de millones de usuarios, pero que también genera espacios de tiempo para construir encuentros con las comunidades, para la contemplación, el diálogo, la indagación morbosa, la creación, la apropiación y, por lo tanto, la vida del archivo.

Para concluir, cabe resaltar al antropólogo Carlos Páramo y a la Dra. Rodríguez Reséndiz (2018), quienes explican que los archivos están para recordar y para olvidar, porque mantienen unos hitos en detrimento de la no nominación de unos hechos que se considera irrelevantes. Es urgente que en las estrategias de gerencia de archivos sonoros y audiovisuales se reformulen las preguntas, para construir ritualidades que posibiliten su permanencia no en sofisticados sistemas de almacenamiento digital, sino en la experiencia vivida de los ciudadanos.

Referencias bibliográficas

- Chul Han, Byung. 2019. *Loa a la tierra: Un viaje al jardín*. Madrid: Herder.
- _____. 2020. *La desaparición de los rituales*. Madrid: Herder.
- CO Ministerio de Cultura. 2017. «Resolución 3441 de 2017». *Archivo General de la Nación-Colombia*. <https://bit.ly/2QzYISC>.
- _____. 2020. «Lineamientos para la conservación y preservación de archivos audiovisuales y sonoros». *Ministerio de Cultura de Colombia*. Consultado 10 de octubre. <https://bit.ly/3fhY6qZ>.
- Lagorio, Jimena, y María Paula Pellegrini. 2013. «La repetición en la obra de Freud». Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Buenos Aires. <https://bit.ly/2YOxk2p>.
- Lardellier, Pascal. 2015. «¿Ritualidad versus modernidad...? Ritos, identidad cultural y globalización». *Revista Mad-Universidad de Chile* 33: 18-28. <https://bit.ly/3f3k5Si>.
- Páramo, Carlos, y Perla Rodríguez. 2018. «Las grabaciones radiales y su aporte a la memoria». Ponencia presentada en la 12.ª Bienal Internacional de Radio, Colombia y México. <https://bit.ly/32FPBzR>.
- Rodríguez, Perla. 2012. «Propuesta de principios que se deben tener en cuenta para la preservación de documentos sonoros de origen digital». *Anales de Documentación* 2 (20): 1-8. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.20.2.272181>.

Apuntes en torno a la situación de los archivos audiovisuales en Chile

Francisco Miranda
Universidad de Chile

Introducción

Este es un estudio inicial que presenta el catastro de las instituciones que generan, administran y preservan archivos audiovisuales en Chile. Indica la diversidad de clases de administración y protocolos de acceso, así como sus miradas acerca de la digitalización de los contenidos y su posterior preservación. Este estudio nos muestra con detalle, aunque de manera todavía incompleta, la situación de los archivos audiovisuales que actualmente funcionan al alero de instituciones y organizaciones públicas y privadas, cuyos mandatos de funcionamiento son heterogéneos y obedecen a la legislación actualmente vigente en la República de Chile. Otros de estos archivos son parte de universidades estatales y centros de educación cuya función principal es dar servicio o acceso a la comunidad universitaria y a la comunidad en general; se destaca la creación y administración de centros de documentación orientados a las humanidades y el arte. Este informe incluye finalmente un breve análisis estadístico de toda la información recolectada y da cuenta, además, de la existencia de protocolos de preservación digital y otros datos de interés relevante a la investigación. Las organizaciones estudiadas han sido segmentadas en los siguientes tipos: archivos musicales; museos; archivos orales, memoriales y sitios de memoria; archivos radiofónicos; archivos fotográficos y audiovisuales; archivos de televisión, y archivos fílmicos.

Metodología

La metodología utilizada consistió en la ubicación de cada una de las organizaciones investigadas mediante bases de datos y páginas web. Luego se realizó un contacto telefónico con las personas responsables en cada uno de sus archivos o centros de documentación, se les envió vía correo electrónico información acerca del proyecto de la RIPDASA (destacando sus objetivos y alcances), y posteriormente se les hizo llegar un formulario con las preguntas. En la mayoría de los casos se pudo hacer una visita que permitió conocer la ubicación, el funcionamiento y la organización de los acervos almacenados. Finalmente, la información fue organizada y procesada para su posterior subida al sistema de geolocalización, definido como principal objetivo del primer año de trabajo.

Archivos musicales

En este grupo se considera a las instituciones de educación superior en Chile y a los organismos del Estado vinculados al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Los archivos investigados fueron la Mediateca de la Universidad de Chile, el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, el Fondo Margot de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y el Archivo de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mediateca de la Universidad de Chile

La discoteca del Departamento de Música brindó audiciones a la comunidad de la Facultad de Artes, a alumnos de enseñanza media y al público en general desde su gestación y entrada en operación en 1964 hasta los primeros años del siglo XXI, aproximadamente. Durante los años 1993 y 2003 obtuvo dos proyectos institucionales: el Proyecto

de Mejoramiento de la Discoteca, en sus dos fases de implementación en 1993 y 1994, y el Proyecto Programa de Mejoramiento de la Calidad y Equidad de la Educación, que consistió en la implementación de su espacio físico, equipamiento y la adquisición de discos compactos. Con ello, se abrió el camino hacia la tecnología y el manejo digital. Al mismo tiempo, se realizaron numerosas actividades de extensión, tales como ciclos de conciertos, video y cine.

En 2001, el decano firmó un decreto a través del cual la administración de este servicio pasó a la Dirección de Bibliotecas de la facultad, y se pensó en crear un sistema de consulta más amplio y unificado con los servicios centrales de la universidad. En 2009 se creó la Mediateca del Departamento de Música y Sonología, con el objetivo de generar un archivo audiovisual más eficiente, que permitiera bajo una plataforma digital el acceso para consulta remota de contenidos de audio y de video. Además, se consideró que sirviera como referente académico en el diseño de protocolos de digitalización, conservación, explotación de colecciones audiovisuales y multimediales, y en general de todo tipo de actividad en que el audio y el video interactuaran en un sistema tanto de producción como de acceso. Se espera que en los próximos años este espacio se abra a la ejecución de proyectos interdisciplinarios de alto valor patrimonial, que constituirán un aporte real al desarrollo de nuestra cultura.

Archivo de Música de la Biblioteca Nacional

El Archivo de Música fue fundado en diciembre de 1970 e inicialmente denominado «Archivo del Compositor». Tuvo el mandato de preservar, investigar, difundir e incrementar las colecciones —en diversos formatos— relacionadas con el patrimonio musical chileno y los fondos documentales que reflejan la creación de compositores chilenos de música docta y de raíz folclórica y popular. Conserva, en

partituras y diversos soportes, manuscritos de música colonial, las primeras óperas y música del ámbito popular.

Actualmente, el material que resguarda y difunde el Archivo de Música es de un alto valor documental: son piezas únicas y fundamentales para el estudio de la historia de la República de Chile desde fines de la Colonia hasta nuestros días. El Archivo de Música preserva, documenta, difunde y pone en valor la producción de la industria musical chilena del siglo XX; conserva libros, revistas de música, soportes mecánicos de audio en vinilos, discos de 78 RPM y rollos de pianola. Preserva, además, registros magnéticos en formato 1/4" y casetes, y formatos ópticos como CD y DVD, verdaderas fuentes primarias necesarias para la investigación de la música docta y popular chilena.

Cuenta con 61 fondos documentales distribuidos entre compositores chilenos Premios Nacionales de Arte con mención en música, e instituciones cuya labor está relacionada con la historia de la música chilena —como el Consejo Chileno de la Música, la Asociación Nacional de Compositores de Chile y sellos discográficos importantes en la industria nacional, como el afamado sello Alerce—. Además, el archivo se nutre de las producciones musicales que deben ser dejadas en la Biblioteca Nacional como parte del depósito legal.

Fondo Margot Loyola

En 1998 se fundó el Fondo Margot Loyola, que guarda una muestra del valioso trabajo que desarrolló esta compositora, guitarrista, pianista, recopiladora e investigadora del folclore chileno. Margot Loyola desarrolló una destacada labor académica en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), donde llevó a cabo los cursos de Danzas Tradicionales y Etnomúsica en el Instituto de Música (IMUS). Posteriormente, la maestra recibió las máximas distinciones que esta universidad otorga a un académico: profesora emérita y doctora honoris causa.

Margot Loyola Palacios, nacida en la ciudad de Linares el 15 de septiembre de 1918 y fallecida en Santiago el 3 de agosto de 2015, es considerada, junto con Violeta Parra y Gabriela Pizarro, una de las tres investigadoras esenciales del folclore de Chile. Para sus investigaciones, aplicó en terreno un método del más puro estilo antropológico y etnográfico, y culminó con la escenificación de una estética. Investigó sobre el folclore de las más apartadas regiones de Chile. Recopiló y asimiló gran cantidad de material.

El Fondo Margot Loyola de la PUCV contiene sus composiciones, escritos, grabaciones, videos y una amplia recopilación de los libros que desarrolló junto a Ediciones Universitarias de Valparaíso, sello editorial de la PUCV. Este fondo se ha enriquecido por donaciones de libros por parte de autores particulares, del Consejo Nacional de la Cultura y nuevos documentos del ámbito musicológico adquiridos por la PUCV. El fondo resguarda colecciones de discos 78 RPM y rollos de pianola, así como videos en los que se la muestra enseñando y difundiendo actividades relacionadas con la cultura tradicional.

Archivo de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile

El Archivo de la Facultad de Artes (AFA) nació a inicios de 2017 con la finalidad de consolidar una política de facultad en torno a las iniciativas de archivo existentes en las unidades de música, artes y teatro. En estas, y desde fines de la década de los 90, se constituyeron de manera paralela el Archivo de Música Popular Chilena (AMPCH), en 1999, y el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, en 2000.

Con el nombre de AMPUC desde 2002, el Archivo de Música Popular Chilena se ha nutrido de fondos y colecciones de intérpretes, autores y compositores de la música popular chilena, y de colecciones de materiales relativos a la industria musical, como discos, casetes, re-

vistas musicales y partituras, entre otros. A partir de 2016, se sumaron al archivo la Colección Samuel Claro y los registros del Festival de Música Contemporánea, los registros de las Temporadas de Concierto y documentos provenientes del Centro de Documentación Musicológica del Instituto de Música de la Universidad de Chile (IMUC).

El Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, conformado principalmente por colecciones fotográficas, es un centro especializado en la preservación y difusión de la actividad teatral en Chile. Posee una colección audiovisual de cerca de 350 registros originales en VHS (con copia en DVD) y DVD que incluyen la filmación de obras de teatro del repertorio nacional desde 1980 al presente, así como entrevistas a creadores teatrales y documentales relacionados con la escena teatral.

Además, el Archivo de Originales de Arte de la Escuela de Artes, hoy constituido por la colección de obras y el Archivo Histórico de la Escuela de Artes, considera tanto obras provenientes de los exámenes de grado de la escuela, como donaciones y concursos y salones organizados por ella. A estos se suman otros documentos propios de la gestión institucional, como los expedientes académicos. Las iniciativas anteriormente mencionadas se constituyen hoy dentro del AFA como secciones de Música, Teatro y Artes, desde donde se despliegan fondos y colecciones.

Museos

Museo Chileno de Arte Precolombino

El Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino se formó en 1989, y está constituido por el Archivo de Videos Etnográficos (500 documentales sobre pueblos originarios de América), el Archivo de Música Indígena (400 discos de música étnica del mundo), el Archivo Sonoro (500 horas de grabaciones de terreno desde Arica

hasta Tierra del Fuego), el Archivo Fotográfico (3000 fotografías sobre etnografía y arqueología americanas) y el Archivo Patrimonial (500 horas de grabaciones de video de terreno de ritualidad campesina de Chile central). Funcionan en la biblioteca, donde a través de una plataforma digital se pueden ver y escuchar más de 10 000 archivos audiovisuales relacionados a los pueblos originarios y mestizos de Chile. Los socios de la biblioteca pueden llevar a su domicilio tres CD de música, dos DVD y dos carpetas de diapositivas, por una semana. En el sitio web <http://chileprecolombino.cl> se pueden ver, escuchar y descargar miles de archivos que forman parte de nuestro acervo patrimonial.

Museo Antropológico Padre Sebastián Englert

El Museo Antropológico lleva el nombre del sacerdote capuchino Sebastián Englert, religioso alemán que vivió en la isla de Pascua desde 1935 hasta su muerte, ocurrida en 1969. A su gran aporte religioso se suma su labor científica, enfocada en el estudio de la lengua rapa nui, memoria oral y patrimonio arqueológico de la isla.

Con el fallecimiento del padre Englert, creció el interés por el estudio del patrimonio dejado por él. El 19 octubre de 1973 se creó el Museo de la Isla de Pascua, que quedó bajo la tuición de la antigua Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Esta nueva institución recibió los objetos, colecciones y documentos reunidos por el padre, quien las había donado al Estado chileno para la futura creación de un museo para la isla.

En 2002 se fundó la Biblioteca William Mulloy, nombre del destacado investigador norteamericano que participó en la restauración de gran parte de los sitios arqueológicos de la isla. El museo se enriqueció con los documentos y libros de Mulloy, con lo que se cumplió su deseo de legar su biblioteca personal a la comunidad rapa nui.

En 2012 comenzó, apoyado por la DIBAM, el Programa de Colecciones Digitales, que aborda las diversas temáticas del patrimonio

de la isla; se incorporaron a su colección fotografías, documentos y libros de carácter único. Su colección audiovisual, aunque todavía pequeña, alberga importantes registros sonoros y copias en video de producciones cuyo objeto de estudio es la cultura rapa nui.

Archivos orales, memoriales y sitios de memoria

Archivo Oral Villa Grimaldi:

Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi

La Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi fue constituida el 13 de julio de 1996 como una entidad privada sin fines de lucro. Por Decreto Exento n.º 170 del Ministerio de Bienes Nacionales del 17 de marzo de 2005, es la encargada de gestionar y poner en valor el sitio de memoria Parque por la Paz Villa Grimaldi, ex-Cuartel Terranova.

Desde su creación, la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi ha establecido en sus objetivos la promoción y defensa de los derechos de las personas, así como la recuperación de la memoria histórica del lugar. En este sentido, la cultura por la paz, la búsqueda de justicia y la dignificación de las víctimas tienen en Villa Grimaldi un espacio público que las acoge. Así, a través de diversos proyectos y actividades, la Corporación ha logrado convertirse en uno de los referentes más importantes para el trabajo vinculado a un lugar de memoria donde se cometieron abusos y violaciones de los derechos humanos.

La Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi se financia con el aporte solidario de sus socios activos, con aportes voluntarios de visitantes al sitio y a través de donaciones y subvenciones de instituciones públicas y privadas, lo que en conjunto permite la mantención del sitio y el desarrollo de proyectos en las distintas áreas de trabajo. Es administrada por un directorio electo entre los socios de su asamblea.

El trabajo se organiza y ejecuta a través de equipos profesionales, y existen cinco departamentos: Administración, Comunicaciones, Gestión Cultural, Educación y Museo. Esta última área es la encargada de la gestión patrimonial del sitio y sus archivos, compuestos por documentos, vestigios y testimonios de sobrevivientes del terrorismo de Estado y familiares de víctimas. Todos estos archivos han permitido la reconstrucción de este sitio de memoria desde la mirada de testigos directos, familiares y vecinos del lugar.

Particularmente, el Archivo Oral se comenzó a construir en 2006. Además de con las palabras de sobrevivientes y familiares, el acervo cuenta con testimonios de abogados de derechos humanos, vecinos y agentes del proceso de recuperación de Villa Grimaldi y actores sociales que han participado en la recuperación de otros sitios de memoria. Actualmente, la colección testimonial del Archivo Oral de Villa Grimaldi cuenta con 198 testimonios. Asimismo, cuenta también con colecciones elaboradas por otras organizaciones o sitios de memoria.

Anualmente se registran más de 80 consultas de estudiantes e investigadores chilenos y extranjeros, quienes utilizan el Archivo Oral para la realización de trabajos de investigación y para la elaboración de tesis. El acceso a este acervo es público y gratuito.

Fundación Memoria Viva

La colección audiovisual de Memoria Viva contiene entrevistas realizadas a sobrevivientes y refugiados de la Shoá —‘Holocausto’, en hebreo— que se albergaron en Chile. Estas grabaciones son de una importancia invaluable para la educación, la preservación de la memoria y la investigación en torno a este evento.

El archivo Voces de la Shoá contiene 135 entrevistas de entre 40 minutos y cuatro horas de duración, que constituyen 160 horas de grabación en video. Los testimonios han sido registrados mayorita-

riamente en español, aunque dos están en alemán y uno, en inglés. Uno fue grabado en Canadá y tres, en Francia. Las experiencias de los entrevistados son variadas: algunos fueron testigos presenciales de la Kristallnacht ('Noche de los Cristales Rotos'), otros sobrevivieron escondidos, estuvieron en campos y guetos, o fueron refugiados o combatientes de la resistencia. Todos ellos autorizaron el uso de su testimonio por parte de Memoria Viva, y los encargados de las entrevistas fueron capacitados de acuerdo a las metodologías del Fortunoff Archive (Yale) y la Shoah Foundation.

Los testimonios están catalogados y son de acceso público en el portal web de Memoria Viva. Están categorizados por apellido, experiencia y procedencia. Cada entrevista se encuentra transcrita para su estudio detallado.

Archivos radiofónicos

Radio Universidad de Concepción

Radio Universidad de Concepción inició sus emisiones el 14 de septiembre de 1959. Nació como un medio de comunicación que permitiese a la comunidad regional conocer el quehacer de la Casa de Estudios y, a la vez, acercar la cultura y la educación. Debido a problemas financieros, sin embargo, debió cambiar su línea editorial hacia una programación educativo-cultural; así, la música selecta y los radio-teatros del Teatro de la Universidad de Concepción alimentaron la parrilla programática de la radio. En los años sucesivos, la programación se fue engrosando con espacios multiculturales. Posteriormente, Radio Universidad de Concepción siguió avanzando para consolidarse como un medio de comunicación universitario, pero además continuó en la línea de difundir el quehacer cultural y artístico de la universidad, especialmente mediante la transmisión de las presentaciones de su orquesta sinfónica.

En el presente, la incorporación de la tecnología a los sistemas de transmisión, las grabaciones digitales y la inclusión de profesionales especializados está permitiendo mejoras sustantivas en la calidad de las emisiones. Conjuntamente, la parrilla programática se ha nutrido de espacios culturales, científicos e informativos de fuerte impacto y notable aporte, y se ha incorporado internet como medio para alcanzar y llegar a nuevos públicos.

Los archivos cuentan con gran parte de esos programas educativos, muchos de los cuales ya se han digitalizado y se encuentran disponibles. La estación, además, almacena grabaciones de autoridades de la Universidad de Concepción, entre las que se destacan grabaciones de discursos de los rectores de la Casa de Estudios.

Hay también una colección de 86 cintas magnéticas y cintas de 1/4" con registros de obras de destacados compositores chilenos de música clásica del siglo XX. Este material ya se encuentra digitalizado y almacenado en discos duros de respaldo externo.

Asimismo, posee colecciones únicas como Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, formada por 205 grabaciones de sus temporadas, y Coro de la Universidad de Concepción, a partir del año 2008. Incluye obras sinfónicas, conciertos, óperas, el concurso Jóvenes Talentos, y programas especiales de aniversario y Navidad. Este material se encuentra digitalizado en formato MP3 y almacenado en discos duros de respaldo externo.

Se destaca también una colección denominada Recuperación de la Memoria Sonora de Concepción, un trabajo realizado entre 1998 y 1999 gracias a la ejecución de un proyecto financiando por el Fondo Nacional de Desarrollo de Cultura de las Artes (FONDART), destinado a recuperar la memoria sonora de la ciudad de Concepción. La colección incluye cuentos chilenos, marchas militares, música clásica, folclore, un archivo de voces, teatro chileno y música popular. Existen además alrededor de 400 minidiscos sin digitalizar.

Radio Valentín Letelier

Radio Valentín Letelier se inauguró oficialmente el 28 de abril de 1962, con la transmisión del discurso del rector de la Universidad de Chile, don Juan Gómez Millas, emitida en directo desde el aula magna de la Escuela de Derecho de Valparaíso. Al ser la sede regional de la Universidad de Chile, su programación respetó la línea editorial de una estación universitaria, con una programación musical docta, de *jazz* y de difusión de material producido por el extinto Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile en Santiago.

Luego de los eventos del 11 de septiembre de 1973, muchos materiales de sus archivos fueron quemados, con lo que se perdieron invaluable producciones locales entre las que destacaban discursos políticos, música comercial y otras de valor histórico, como presentaciones en vivo de destacados músicos de la región. Sin embargo, mucho material fue salvado gracias a la acción del personal de radio, que cambió varias cintas magnéticas con registros sensibles a cajas rotuladas que impidieron su correcta identificación en el momento en que los documentos sonoros eran seleccionados para su eliminación.

Algo importante para destacar es que el 12 de febrero de 1981 se creó la Universidad de Valparaíso, y de esta manera cambió la dependencia administrativa de la emisora. Bajo la dirección de Ronald Smith, se creó el primer museo de la radio del país. Esto permitió reordenar, catalogar y almacenar una parte significativa de los registros sonoros que sobrevivieron a la purga documental de la década de los 70. A partir de esta acción, la emisora reconstituyó un interesante archivo sonoro, conformado fundamentalmente por registros magnéticos de 1/4" de gran valor histórico, la mayoría únicos, con la finalidad de devolver a la comunidad una parte de su historia cívica y cultural.

Archivos fotográficos y audiovisuales

Archivo Fotográfico y Audiovisual de la Biblioteca Nacional

Esta sección de la Biblioteca Nacional se constituyó inicialmente como archivo fotográfico y posteriormente incorporó colecciones audiovisuales en formato de video y colecciones fílmicas. Bajo su alero se encuentran el Archivo Oral y de Tradiciones Populares y el Archivo de la Palabra.

El Archivo Oral y de Tradiciones Populares resguarda registros sonoros y videos de recopilaciones de cantoras, cantores y poetas populares en diferentes formatos. Existen además registros audiovisuales, en diferentes formatos, de cultos y fiestas tradicionales, entre los que se destaca la colección Registros de Poetas Populares y Fiestas Religiosas, en formato U-matic.

El Archivo de la Palabra se creó en 1968 con el fin de complementar con registros sonoros las colecciones bibliográficas de la institución. Actualmente conserva más de 2000 horas de audio. Se destacan los registros sonoros de Gabriela Mistral: 240 piezas de audio que son parte del legado completo donado a la Biblioteca Nacional en 2007.

Además, se resguardan colecciones de cine casero en 8 mm y Super-8. Otro acervo importante que se resguarda es la colección de 138 cintas en formato U-matic realizada por el Servicio Nacional de Turismo entre los años 1980 y 1990 con el objetivo de mostrar las atracciones que Chile ofrecía al visitante.

Archivos de televisión

Televisión Nacional de Chile (TVN)

Televisión Nacional de Chile es la cadena de televisión estatal del país. Cuenta con una red de estaciones repetidoras que cubre todo

el territorio nacional, posee una de las colecciones audiovisuales más importante de archivos de televisión y es el mejor gestionado de la industria de la televisión local.

Su centro de documentación ha sido relevante en la reconstitución de la memoria histórica de Chile, debido a que posee imágenes y sonidos de los momentos más importantes y significativos de nuestra historia republicana. Sus bóvedas resguardan más de 170 000 horas de información análoga y digital. Este material documental es manejado por una plataforma de administración digital VIZONE (MAM); además, los contenidos nacidos digitales son respaldados en cintas LTO, que forman parte del sistema de acceso robotizado.

Bajo su responsabilidad está el Archivo Patrimonial Fílmico, con más de 2000 rollos de películas de 16 mm con 2100 horas de contenido. Este material fue producido por el Departamento de Prensa de TVN antes de la llegada de las cintas magnéticas. El fondo resulta de vital importancia, pues contiene el registro audiovisual de importantes momentos de la historia de Chile, entre los que se encuentra el golpe militar de 1973.

Gracias a un prolijo trabajo de documentación, descripción y catalogación, se ha podido rescatar valioso material para reconstruir ese período de la historia. Muchas de esas copias se han compartido con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Archivos fílmicos

Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile

En 1971, bajo la rectoría de Enrique Kirberg, nació en la Universidad Técnica del Estado (UTE), actualmente Universidad de Santiago, el Departamento de Cine y Televisión. Su finalidad fue registrar en video los cambios sociales, económicos y políticos que vivió el país a

partir del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Su primer director fue el destacado documentalista Fernando Balmaceda, y su producción creó lentamente la Cinemateca de la UTE.

Durante su existencia, se filmaron anuncios publicitarios, cápsulas y programas de televisión y documentales, y se registró la visita de importantes figuras políticas de la época a la universidad. Con la adquisición de nuevo material, sumado a donaciones de material fílmico, la colección aumentó significativamente. Sin embargo, las cosas cambiaron luego del golpe militar ocurrido en septiembre de 1973: todo el personal fue despedido de sus cargos y el departamento dejó de funcionar normalmente.

El Departamento de Cine y Televisión fue cerrado definitivamente en 1976, y quedó en funcionamiento normal solamente la Cinemateca de la UTE, a cargo de Ignacio Aliaga. En 1979 se creó la nueva Unidad de Televisión Educativa, con claros objetivos pedagógicos de apoyo a la docencia.

En 2009 se creó el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago con el objetivo de reunir, almacenar y preservar la memoria de la institución a lo largo de sus tres etapas históricas: la Escuela de Artes y Oficios (EAO, 1849-1947), la Universidad Técnica del Estado (UTE, 1947-1981), y la actual Universidad de Santiago de Chile (USACH, 1981 en adelante).

El Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago resguarda colecciones audiovisuales solo en los fondos UTE y USACH. El primero preserva la colección del Departamento de Cine y Televisión de la UTE entre 1971-1975. Estos documentos cinematográficos corresponden a copiones de montaje, materiales finalizados, inconclusos y de descarte, en positivos y negativos de 16 mm y de 35 mm. Además, existen materiales en soportes magnéticos U-matic y VHS. Para audio, existen grabaciones en soporte de 1/4".

En el fondo USACH destaca la colección Laboratorio Central de Televisión Educativa de la U. de Santiago de Chile, y la colección de materiales que compusieron la Cinemateca Universidad de Santiago, formada por audiovisuales chilenos y extranjeros. También se destaca la colección de exfuncionarios como la Colección Fernando Balmaceda CIDEP, compuesta por sus películas de los años 60 con la firma Cine Sistemas, así como por sus pilotos de televisión de fines de los años 80. Esta colección no se encuentra disponible en línea.

Actualmente, el Archivo Patrimonial resguarda 638 films de 16 mm y 35 mm, 200 videos en formato U-matic, cintas de audio de 1/4" y más de 500 horas de material digital. Gran parte de su contenido se encuentra disponible en línea en la página del archivo. Si bien la utilización de imágenes se encuentra restringida, es posible obtener autorizaciones para su uso en un formulario dispuesto para estos fines.

Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile

En 2016 surgió el portal web Archivo Fílmico UC, que puso por primera vez a disposición de los usuarios esta colección de material audiovisual universitario chileno. Más de tres décadas de producción expresan aproximaciones temáticas y estéticas, así como procesos de transformación política, social y cultural del país, atravesados por los efectos de las nuevas tecnologías (cine, TV, digital e internet).

El Archivo Fílmico UC nació con el hallazgo de 180 latas de cine (16 mm) producidas por alumnos y profesores del Instituto Fílmico y la Escuela de Artes de la Comunicación entre 1956 y 1977. Estas se complementan con producciones audiovisuales actuales, realizadas por alumnos de la carrera de Dirección Audiovisual, creada el año 2003.

El Instituto Fílmico, fundado en 1955 por el cineasta, profesor y teórico Rafael C. Sánchez, fue el primer centro de formación cinematográfica de la Universidad Católica de Chile. Este proyecto, inédito hasta entonces en el país, enfatizó el dominio de la técnica y la observación de la realidad social y cultural, para ampliar luego su expresión al cine documental. En 1970, el Instituto Fílmico integró a la Escuela de Artes de la Comunicación, que, inspirada en la reforma universitaria, acentuó la interdisciplina de las artes y las comunicaciones, con alumnos que debían abordar la producción audiovisual en vinculación con el teatro, el cine y la TV y en diálogo con los cambios sociales del país.

Este acervo patrimonial *online* contiene tres colecciones con 211 cortometrajes de ficción, documentales, experimentales y de TV, y continúa expandiéndose con las producciones universitarias actuales.

Centro de Documentación Indígena (CDI), Universidad de La Frontera

Creado en 1987 por el Centro de Estudios La Araucanía de la Universidad de La Frontera, es un lugar de acopio y gestión de material documental relacionado con el pueblo mapuche, etnia originaria del sur de Chile. Este centro, aún en desarrollo, posee un total de 12 000 registros bibliográficos relativos a historia, antropología, cultura, derecho y educación.

En la actualidad, el CDI cuenta con un archivo audiovisual de 350 videos instructivos en formato DVD, y con registros sonoros en formatos análogos de música de grupos locales, entre los que se destacan registros musicales infantiles en idioma mapudungún, registros realizados en terrenos de ceremonias y registros orales de comunidades locales.

Conclusiones

Instituciones

Este trabajo de investigación ha permitido obtener un mayor conocimiento de importantes instituciones chilenas que realizan acciones concretas en la preservación de una gran variedad de soportes audiovisuales. La recopilación de información necesaria para la confección de este estudio y su posterior análisis proviene de entrevistas realizadas a los responsables de los archivos encuestados, de visitas efectuadas a sus dependencias y de respuestas recibidas en diversos cuestionarios enviados por correo electrónico o contestados en línea. El resultado final es la obtención de información relevante respecto a la tendencia que se observa en nuestro país en la preservación audiovisual, y en especial la digital.

Resultó interesante observar que el 45 % de los archivos que entregaron información para este estudio corresponden a siete instituciones de educación superior pertenecientes al Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas (CRUCH), que reciben financiamiento del Estado para su funcionamiento. Las universidades que poseen archivos y que realizan acciones de preservación son: las estatales Universidad de Chile, Universidad de Valparaíso, Universidad de Santiago y Universidad de La Frontera, y las privadas Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Concepción y Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Todas ellas incluyen a sus archivos en actividades académicas de docencia e investigación, implementando estrategias que mejoran la preservación y el acceso a sus fondos y colecciones. Estas actividades se financian gracias a fondos concursables públicos o privados.

Organizaciones del Estado tales como la Biblioteca Nacional de Chile y Televisión Nacional de Chile cuentan con personal especializado en preservación audiovisual que les ha permitido desarro-

llar importantes acciones en preservación, digitalización y acceso a sus colecciones. Esta situación ha permitido el desarrollo de importantes proyectos como Memoria Chilena y Biblioteca Nacional Digital, liderados por la Biblioteca Nacional. Sin embargo, es la estación de televisión estatal la que más ha avanzado hacia la preservación digital de sus contenidos, ya que cuenta con personal altamente calificado y dispone de los recursos necesarios para la gestión de sus contenidos en el dominio digital.

Acceso a contenidos

En este tema existe controversia de opiniones, debido a que la naturaleza de los fondos producidos o conservados por cada una de las instituciones difiere bastante de un archivo a otro. Ejemplo de ello lo tenemos con el acceso libre a colecciones audiovisuales del Museo Chileno de Arte Precolombino, a través de un servicio externalizado que administra sus colecciones digitales y que permite acceder a casi todo el material en video. Otros casos similares se observan con el acceso de los fondos fílmicos del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago, la Cineteca de la Universidad de Chile y el Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sin embargo, aun existiendo libre acceso a sus contenidos digitales, estas instituciones han regulado el uso de sus imágenes u otros archivos por parte de terceros y disponen de protocolos adecuados de autorización que permiten la utilización de contenidos, de manera que se respeten los derechos de propiedad intelectual de esos materiales.

Considerando que el 50 % de los archivos catastrados declaran ofrecer acceso *in situ* o presencial a su material, existen instituciones que, debido a la naturaleza sensible de los contenidos audiovisuales que resguardan, no mantienen sus colecciones en acceso libre: solo se puede acceder a ellas en sala, previa autorización, como parte de un protocolo que busca proteger la identidad de las personas que han

registrado sus testimonios en video. Este es el caso del Archivo Oral Villa Grimaldi, en que los registros audiovisuales contienen testimonios orales de víctimas de violaciones a los derechos humanos en los que se describen detenciones, privaciones de libertad, torturas y otros hechos de los que fueron víctimas.

Durante el proceso de investigación se trató de tomar contacto con la Red de Historia Oral y Archivos Orales, formada por distintos grupos organizados, cuyo objetivo ha sido reunir testimonios y vestigios documentales audiovisuales de las violaciones a los derechos humanos a partir de la situación política chilena generada por el golpe militar del año 1973. Lamentablemente, esta red no contestó las preguntas de los cuestionarios enviados, por lo que la situación actual de su trabajo será tema de posteriores análisis.

Ahora bien, reconociendo la importancia del documento audiovisual como evidencia histórica y legal en la construcción de la memoria de comunidades o personas víctimas de privación de libertad, desplazamientos forzados, reclusión, etc., resulta de gran interés el trabajo de recolección de testimonios orales que desarrolla actualmente la comunidad judía de Chile a través de la Fundación Memoria Viva. Esta organización avanza en la creación de un gran fondo documental digital que no solo estará formado por documentos de audio y video, sino que también incluirá fotografías, pasaportes y diversos objetos relevantes en la reconstrucción de las vidas y conexiones de los sobrevivientes de la Shoá, quienes en muchos casos nunca hablaron de sus experiencias con otras personas.

Repositorios digitales

Las instituciones pequeñas, como museos y centros de documentación de las universidades, actualmente exploran la posibilidad de administrar sus contenidos en soluciones básicas y económicas de intranet, o en soluciones locales de baja capacidad de almacenamien-

to, debido a la ausencia de presupuestos frescos. Aunque estas instituciones no desconocen la necesidad futura de contar con repositorios de acuerdo a los crecientes volúmenes de información digital que generan, los altos costos de implementación retrasan su puesta en marcha.

Por otro lado, instituciones privadas como los museos y archivos fílmicos de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile han comenzado a dar soluciones mixtas, combinando las capacidades propias y la contratación de empresas privadas para optimizar la función repositorio con el consiguiente abaratamiento los costos. Esto se origina en gran medida por dos causas fundamentales: un aumento de la demanda de acceso a ellas por el público general y un aumento creciente de espacio de almacenamiento. La tendencia es realizar una administración más eficiente que permita la disponibilidad cualitativa y cuantitativa permanente de archivos durante la mayor cantidad de tiempo posible.

Los archivos sonoros y audiovisuales en Ecuador: Un estado de la cuestión¹¹

Matteo Manfredi

María Fernanda García

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Introducción

A lo largo de su historia, el patrimonio documental ecuatoriano ha sufrido graves problemas de conservación y preservación. Podemos incluso afirmar que ha estado y en cierta medida sigue estando en riesgo debido a una pluralidad de factores, entre los que se destacan la persistente expoliación, la dramática ausencia de recursos económicos y/o humanos, y una generalizada falta de profesionalización (Porrás 2019) del personal técnico que suele custodiar la documentación en los archivos y demás centros de documentación.

Por esas razones, a pesar de que Ecuador cuente con una enorme riqueza documental, lamentablemente poco se ha hecho para encarar y solucionar estos graves problemas de carácter endémico y estructural. La situación se vuelve aún más crítica cuando revisamos el estado en qué se encuentran los archivos específicamente

11 Un avance de este capítulo está publicado en el trabajo de titulación profesional elaborado por la magíster María Fernanda García en el marco de la maestría profesional en Archivística y Sistemas de Gestión Documental, de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Su título es «Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales: Propuesta de diagnóstico integral de los archivos sonoros y audiovisuales de la ciudad de Quito».

destinados a la custodia de la documentación audiovisual y sonora. Por esa razón y debido a la extrema fragilidad que caracteriza a estas particulares tipologías documentales, la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,¹² se ha sumado con entusiasmo a la iniciativa promovida por el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que tiene como objetivo la conformación de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), para poder identificar, geolocalizar y elaborar un diagnóstico a nivel nacional sobre el estado actual en que se encuentran los archivos audiovisuales y sonoros. En fin, de acuerdo con los objetivos planeados por la RIPDASA,¹³ el propósito del presente capítulo es elaborar un estado de la cuestión sobre los archivos sonoros y audiovisuales ecuatorianos.

Marco normativo ecuatoriano en materia de archivos

Para aproximarnos a la realidad archivística ecuatoriana, y más específicamente al estado en que se encuentran los archivos que custodian la documentación audiovisual y sonora del país, consideramos imprescindible referirnos previamente —aunque sea de forma sin-

12 La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, es la única institución universitaria del país que cuenta con un programa de posgrado en Archivística y Sistemas de Gestión Documental. Por lo tanto, está comprometida en ofrecer una formación específica en este campo.

13 La presente investigación forma parte de la RIPDASA, capítulo Ecuador, cuyo equipo está conformado por tres integrantes con un perfil profesional y técnico en materia archivística, cine y televisión: el Dr. Matteo Manfredi, coordinador del equipo de investigación; Manolo Sarmiento, investigador de la región Costa; y María Fernanda García, investigadora de la región Sierra. La actividad inicial consistió en mantener reuniones de trabajo con personas referentes del sector de la cultura, la historia y el arte en instituciones públicas y privadas, con la intención de obtener los contactos de los y las responsables de archivos en el país, quienes constituyen el punto de interés de esta investigación.

tética— al marco legal vigente en el país en materia de archivos. En este sentido, hay que destacar que, en Ecuador, durante el siglo XX y las primeras décadas del XXI, se han producido muchas normas en materia archivística. Las más relevantes son la destinada a la creación del Archivo Nacional de Historia (1938), la Ley de Patrimonio Artístico (1945), la Ley del Sistema Nacional de Archivos (1982)¹⁴ y su reglamento (1983), la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública (2004),¹⁵ el Instructivo de Organización Básica y Gestión de Archivos Administrativos (2005), la Constitución de la República del Ecuador (2008),¹⁶ la Ley Orgánica de Cultura (2016), el Código Orgánico Administrativo (2017) y la Norma Técnica para la Organización de Archivos Públicos (2019), que anula la norma técnica precedente, expedida en el 2015. Lamentablemente, estas normas terminan siendo generalmente incumplidas, ya que suelen contradecirse entre sí.

Para los fines de la presente investigación, la que más nos interesa entre las normativas aquí indicadas es la Ley del Sistema Nacional de Archivos, promulgada en 1982. De hecho, el art. 1 de dicha ley establece que, dentro del patrimonio del Estado, encuentra cabida también la llamada documentación audiovisual y sonora.

14 Ley n.º 92 del 10 de junio de 1982 del Sistema Nacional de Archivos. Se trata de una legislación de alcance general estructurada en tres capítulos, 25 artículos y cinco disposiciones transitorias, y ofrece un planteamiento básico inherente a toda ley de carácter general.

15 Plantea el desafío de facilitar y promover el acceso de los ciudadanos a la información pública. En sus arts. 3, 5 y 9 evidencia la importancia de los documentos como elementos fundamentales para el cumplimiento real de las determinaciones de la ley.

16 La carta magna ecuatoriana, en sus arts. 18, 92, 379 y 380, enfatiza de manera general en el carácter patrimonial y el interés social de los archivos, mención que debe valorarse adecuadamente, pues se trata de un pronunciamiento positivo en el marco de la ley de leyes, y en este sentido supone un notable reconocimiento a los archivos como elementos estructurales del patrimonio, la identidad y el conocimiento de la nación.

Constituye patrimonio del Estado la documentación básica que actualmente existe o que en adelante se produjera en todos archivos de todas las instituciones de los sectores público y privado y que sirva de fuente para estudios históricos, económicos, sociales, jurídicos y de cualquier índole. Dicha documentación básica estará constituida por: a) escritos manuscritos, dactilográficos o impresos, ya sean originales o copias; b) mapas, planos, croquis y dibujos; c) reproducciones fotográficas y cinematográficas, sean negativos, placas, películas y clisés; d) material sonoro, contenido en cualquier forma; e) material cibernético; y f) otros materiales no especificados. (EC 1982, art. 1)

La definición de patrimonio documental ofrecida por esta ley es evidentemente muy amplia e incluso genérica. Además, no tiene en cuenta las definiciones académicas consolidadas y consensuadas por la ciencia archivística a nivel internacional. De hecho, tal como podemos leer, la Ley del Sistema Nacional de Archivos —en este primer artículo— hace básicamente hincapié en qué es la *documentación*, pero no habla de los *archivos*, entendidos como el

conjunto de documentos, sean cuales sean su fecha, su forma y su soporte material, producidos o recibidos por toda persona física o moral, y por todo servicio u organismo público o privado en el ejercicio de su actividad, y son, ya conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, ya transmitidos a la institución de archivos competente en razón de su valor archivístico. (Walne 1988, 26-27)

Nos encontramos, por lo tanto, frente a una ley que tiene una visión parcial de lo que puede definirse como patrimonio documental del país, y en cierta medida lo desvincula de los archivos, entendidos como las instituciones que por su naturaleza se hacen responsables de la custodia y el tratamiento archivístico de los fondos documentales. La Ley del Sistema Nacional de Archivos, además, desde que fue promulgada nunca ha sido objeto de revisión y/o ac-

tualización; sin embargo, ha sido integrada por otras normativas, que como resultado han generado mayor confusión jurídica en materia archivística.

Por último, se ha de subrayar el hecho de que tanto la Ley del Sistema Nacional de Archivos, como la Constitución de la República y la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información hacen mención expresa de los archivos y de su necesidad para la administración y la cultura. Estas referencias suponen no solamente un marco referencial, sino también un mandato gubernamental, es decir, una voluntad política específica en materia de archivos. Lamentablemente, esta voluntad política no se plasma en una legislación estructural, sino en normas de carácter excepcional.

A pesar de sus evidentes límites, no obstante, la Ley del Sistema Nacional de Archivos se ha de considerar como nuestro referente normativo imprescindible. Es, de hecho, la norma sobre la cual —en tiempos relativamente recientes— se han podido desarrollar los primeros intentos de política pública en materia de archivos.¹⁷

A raíz de lo que establece esta ley, hoy en día contamos con dos importantes antecedentes destinados a la identificación de los principales acervos documentales del país: por un lado, el Catastro de Archivos y Bibliotecas, realizado en 2009 por el Ministerio de Cultura y Patrimonio, y por el otro, el Censo de Archivos Históricos, realizado en 2015 por el Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano. Pese a que ninguna de las dos iniciativas estuviera específicamente destinada a los archivos audiovisuales y sonoros del país, se pueden considerar no solo como los principales antecedentes

17 Como resultado del análisis de la legislación, Ramón Alberch (2015) —con el objetivo de armonizar el marco legal existente en el país— desarrolló una propuesta de normativas para mejorar el Sistema Nacional de Archivos, en la que se detallaban qué instrumentos normativos y legales se debían perfeccionar de manera secuencial y acumulativa para formular un sistema nacional armónico que, a su vez, permitiera complementar y enriquecer las disposiciones de la Ley de Archivos.

en política pública ecuatoriana en materia de archivo, sino también como importantes referencias metodológicas para el desarrollo de nuestra investigación.

Estas iniciativas pioneras de aproximación estatal a la realidad archivística ecuatoriana se dieron después de la Declaratoria de Emergencia de los Bienes Culturales, promulgada por la Presidencia de la República en 2008, después del robo de la llamada Custodia de Riobamba.¹⁸ Ese acontecimiento, además de evidenciar la extrema fragilidad en que se encuentra el patrimonio cultural ecuatoriano, marcó en cierta medida «un antes y un después» en el destino de los bienes culturales —y por lo tanto también documentales— en Ecuador.¹⁹

Principales antecedentes metodológicos

De acuerdo a la ya indicada Declaratoria de Emergencia de los Bienes Culturales, en el mes de mayo de 2008 tuvo inicio el Programa de Rescate y Puesta en Valor del Patrimonio, liderado por la Unidad de Gestión de Emergencia del Patrimonio Cultural, bajo la dirección del

18 El 21 de diciembre de 2007, como consecuencia del robo de la Custodia de Riobamba, se emitió el Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural. A partir de este momento surgió el programa de emergencia del Patrimonio Cultural, liderado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio y apoyado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Algunas de las causas y efectos sobre el problema que atravesaba el sector patrimonial fueron resaltadas en el Plan de Recuperación del Patrimonio Cultural del País, que identificó como problemática central el abandono, la destrucción y la expoliación del patrimonio cultural ecuatoriano (EC Ministerio Coordinador de Patrimonio 2008).

19 La Custodia de Riobamba, hito del patrimonio religioso colonial del país, fue robada el 13 de octubre de 2007 en el Museo de las Madres Conceptas de Riobamba. En el año 2003, ya había sido objeto de una tentativa de robo, afortunadamente desarticulada por la Policía (Juillard 2007).

entonces Ministerio Coordinador de Patrimonio.²⁰ Se contó también con la participación del Ministerio de Cultura y del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). Bajo este auspicio se dio paso al Catastro de Archivos y Bibliotecas y, sucesivamente, al Censo de Archivos Históricos. Hasta aquel entonces, el patrimonio documental ecuatoriano nunca había sido inventariado, así que este programa constituyó un ejemplo pionero en su categoría.

El patrimonio documental fue clasificado en cinco tipos: archivístico, bibliográfico, fílmico-audiovisual, fotográfico y sonoro. Asimismo, se definieron cuatro objetivos para la realización de este trabajo: 1) identificar, registrar y evaluar el estado de conservación de los bienes documentales; 2) identificar los repositorios documentales y bibliográficos públicos, eclesiásticos y privados; 3) evaluar la situación actual de los bienes documentales; y 4) realizar un diagnóstico de los repositorios que se encontraban en situación de vulnerabilidad (EC Ministerio Coordinador de Patrimonio 2008).

Los principales resultados que se consiguieron en materia audiovisual los podemos sintetizar de esta manera: se identificaron 1400 bienes de patrimonio fílmico, 1750 bienes de patrimonio sonoro y 2311 bienes de patrimonio fotográfico (EC Ministerio Coordinador de Patrimonio 2008). Como consecuencia de estas intervenciones, se realizó un primer inventario de la documentación cinematográfica y audiovisual de Ecuador, ejecutado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural y el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), así como el «Informe Final

20 El Ministerio Coordinador de Patrimonio quedó suprimido en el mes de mayo de 2013, mediante Decreto Ejecutivo 1507. Sus competencias, atribuciones, delegaciones y personal pasaron a las carteras coordinadoras de los sectores Estratégico, de Conocimiento y Talento Humano, y de Desarrollo Social (El Telégrafo 2013).

Inventario del Patrimonio Sonoro»,²¹ realizado por la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.²²

La lectura y el análisis del primer inventario de la documentación cinematográfica se puede resumir de la siguiente manera: cuantitativamente se registraron 8175 fichas de contenedores del Inventario Nacional, que contienen la memoria de imágenes en movimiento de Ecuador durante el siglo XX. El registro abarcó colecciones públicas y privadas en los géneros documental, argumental, experimental y de origen doméstico. Se abordó también el patrimonio filmico de corto y mediano plazo y largometrajes en soporte de celuloide de la primera mitad del siglo XX. El proceso investigativo de este trabajo se enfocó también en la elaboración de un diagnóstico de la infraestructura cinematográfica y audiovisual, en la elaboración de un inventario nacional y en la valoración de la memoria cinematográfica del país. Geográficamente cubrió ocho provincias: Carchi, Imbabura, Pichincha, Tungurahua, Chimborazo, Azuay, Loja y Guayas.

El «Informe Final Inventario del Patrimonio Sonoro»,²³ en cambio, comportó la realización de 1750 fichas de patrimonio sono-

21 El patrimonio sonoro está constituido por las expresiones auditivo-orales de las culturas vivas, los materiales documentales (partituras, discos, textos) y los bienes y objetos museográficos que conservan, registran o contienen conocimientos culturales y artísticos que formaron nuestra identidad musical en diversas épocas. Las fuentes documentales del patrimonio sonoro ecuatoriano son la tradición oral auditiva, los materiales arqueológicos o museográficos, y la documentación (EC Ministerio Coordinador de Patrimonio 2008).

22 Bajo la coordinación de Pablo Guerrero y Juan Mullo Sandoval, entre otros destacados profesionales del área musical y documental.

23 La investigación fue realizada *in situ* y abarcó instituciones artísticas, musicales, culturales, casas discográficas, productoras independientes, musicotecas y fonotecas. Asimismo, se intervinieron archivos de personas naturales: músicos nacionales e investigadores y coleccionistas nacionales y extranjeros. El personal que participó en este trabajo tiene mucha experiencia en el medio musical y además cuenta con una gran trayectoria en investigaciones y estudios culturales y sociales. La gran cantidad de bienes registrados en la intervención a las diferentes etnias de las regiones

ro, que incluyen partituras, discos de pizarra, documentos musicales y cinta. Fue realizado en las siguientes provincias: Pichincha, Imbabura, Chimborazo, Cotopaxi, Guayas, Azuay, Esmeraldas, Manabí, Pastaza, Loja, Napo y Sucumbíos. Fue intervenida la documentación perteneciente a las comunidades de Esmeraldas, Valle del Chota y Mira, y las comunidades indígenas de Costa (awás, chachis y tsa'chilas), Sierra (kichwas de norte, centro y sur) y Amazonía (shuares, achuares, waorani, siona-secoyas y cofanes).

Los informes indican que la situación de estos bienes es crítica: el nivel de desorganización y descuido evidenció el alto nivel de deterioro, con pocas excepciones. Asimismo, sacó a relucir la debilidad de la Ley del Sistema Nacional de Archivos y de la Ley de Cultura debido a la falta de gestión de los organismos que las ejecutan.

En líneas generales, podemos observar que, a pesar de que valoramos positivamente estos resultados y estos esfuerzos pioneros que han dado inicio a una aproximación estatal a la criticidad en que se encuentran los archivos ecuatorianos —más específicamente aquellos que conservan documentación audiovisual y sonora—, hay que destacar que quedan en cierta medida afectadas por los mismos límites que hemos identificado en la Ley del Sistema Nacional de Archivos y, en general, en el marco normativo ecuatoriano en materia de archivos. Es decir, estas iniciativas no están dirigidas a la elaboración de un diagnóstico integral de los archivos en cuanto instituciones responsables de la gestión de los fondos, sino más bien hacia la identificación de los bienes documentales entendidos como bienes patrimoniales. Esa aproximación no es archivísticamente correcta, ya que proporciona información parcial y no permite cumplir con los principios teóricos conceptuales sobre los cuales se fundamenta la ciencia archivística.

Costa, Sierra y Amazonía ratifica que Ecuador es un país multiétnico y pluricultural dotado de una riqueza cultural muy variada.

La investigación de la RIPDASA en Ecuador

A continuación, después de haber presentado el marco jurídico en materia de archivos vigente en Ecuador —y de haber evidenciado los principales límites y las ventajas que han llevado a la definición de unos primeros intentos de políticas públicas archivísticas en el país—, finalmente presentaremos los resultados conseguidos en las actividades investigativas desarrolladas por la RIPDASA en Ecuador.

El principal objetivo de la RIPDASA es incentivar —a través de la conformación de grupos de investigación— la identificación, el análisis, la discusión y la difusión de alternativas de preservación digital sustentables para los archivos sonoros y audiovisuales de la región. Durante el primer año de actividades, nuestros esfuerzos estuvieron dirigidos principalmente hacia la elaboración de un diagnóstico sobre el estado de preservación de los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina, pero también hacia la puesta en marcha de un observatorio y de un mapa virtual para facilitar la geolocalización de los archivos sonoros y audiovisuales.

En cierta medida, esta iniciativa de carácter académico pretende ofrecer propuestas concretas para enfrentar los problemas endémicos y estructurales en materia de archivos sonoros y audiovisuales. Sin embargo, hay que destacar que, para el desarrollo de la investigación, en Ecuador nos hemos encontrado frente a serias dificultades de acceso a repositorios audiovisuales, especialmente aquellos de los canales de televisión pública o privada.

Distintas razones impidieron el acercamiento a este tipo de archivos. Entre las principales, por ejemplo, podemos destacar la centralización de las decisiones empresariales en sus gerentes o directores generales. Los cuadros medios de las empresas televisivas y en particular los administrativos encargados de los fondos audiovisuales se negaban brindar la información requerida sin la autorización de sus superiores. Pese a la insistencia de los investigadores resultaba

prácticamente imposible conseguir los permisos correspondientes, ya que había demasiados filtros entre ellos y las máximas autoridades institucionales. En la mayoría de los casos, además, no existe un personal responsable de la gestión de los archivos audiovisuales y/o sonoros. En las empresas de televisión más reconocidas del país, está de hecho dividida entre el personal de gestión documental, que normalmente trabaja para proveer información a las unidades de noticias, y el personal del área de sistemas informáticos. Sin embargo, hemos podido averiguar que no hay una comunicación fluida entre las áreas, y eso complica las ya escasas posibilidades de tener acceso a la documentación.

En las empresas más pequeñas (por ejemplo, las televisiones locales) generalmente no hay nadie a cargo del archivo propiamente dicho. Además, en muchos casos las autoridades de las instituciones niegan el acceso a la información porque la consideran de carácter reservado de la empresa.

Al parecer, a pesar de que en el año 2004 se promulgó la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública con la finalidad de establecer la responsabilidad de entidades públicas, personas jurídicas de derecho público y demás entidades de garantizar el derecho a la información (EC 2004), muchas de las empresas televisivas ecuatorianas siguen sin cumplirla. Por esa razón, teniendo en cuenta que es un derecho fundamental de los ciudadanos acceder a información que consideren de su interés, consideramos injustificada la falta de acceso a ella, en especial en los canales de televisión.

Resultados cuantitativos

A pesar de estas evidentes dificultades, hemos podido realizar nuestra investigación y conseguir una serie de datos que consideramos relevantes. El proceso de identificación de los archivos arrancó de un listado de instituciones previamente identificadas gracias a los resul-

tados de los ya citados Catastro de Archivos y Bibliotecas y Censo de Archivos Históricos. La planificación del proyecto de investigación se amplió progresivamente mediante contactos, fuentes bibliográficas, revistas culturales, medios informativos e información web de personas naturales y jurídicas cuyas actividades implican la producción y conservación de estas tipologías documentales. Una vez culminado el proceso de identificación y ubicación de las instituciones que custodian los acervos documentales, se procedió a contactar por correo electrónico y/o teléfono a los responsables de los archivos.

Gracias a esta metodología de trabajo se lograron identificar 97 archivos sonoros y/o audiovisuales distribuidos geográficamente de esta manera: 70 en la región Sierra y 27 en la región Costa. De estos archivos, 48 (es decir, el 49,49 %) conservan documentación audiovisual, mientras que el restante 50,51 % conserva documentación sonora.

Las fechas extremas de la documentación identificada abarcan casi un siglo de producción audiovisual y sonora, desde 1922 hasta 2019. Más de la mitad de los archivos identificados, concretamente el 54 % del total, se ubican en el área metropolitana de Quito. Los demás quedan distribuidos entre el resto de provincias. A continuación, tal como podemos ver en la Tabla 1, la segunda ciudad con mayor número de archivos es Guayaquil, con diecinueve; la siguen Cuenca, con ocho, y Manta, con cuatro.

Tabla 1
Distribución de archivos en Ecuador

Ciudad	Total de archivos	%	Ciudad	Total de archivos	%
Cuenca	8	8,2 %	Manta	4	3,09 %
Esmeraldas	1	1,03 %	Otavalo	1	1,03 %
Guayaquil	19	19,5 %	Portoviejo	4	4,1 %

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica:
Retos y alternativas para el siglo XXI

Ibarra	3	3,09 %	Quito	54	55,6 %
Íntag	1	1,03 %	Riobamba	1	1,03 %
Loja	1	1,03 %	Total general	97	100%
Machachi	1	1,03 %			

Fuente: Elaboración propia

Los conjuntos documentales identificados pertenecen a archivos de diferentes tipologías, como se indica en la Tabla 2.

Tabla 2
Tipologías de archivos en Ecuador

Tipologías de archivos	Total	%
Archivo histórico	1	1,3 %
Archivo audiovisual de institución pública	6	6,18 %
Archivo audiovisual de investigación	13	13,4 %
Archivo sonoro de investigación	5	5,15 %
Archivo sonoro de institución pública	3	3,09 %
Biblioteca con documentos audiovisuales	10	10,30 %
Biblioteca con documentos sonoros	3	3,09 %
Cineteca	2	2,06 %
Filmoteca	1	1,3 %
Fonoteca de radio	38	3,17
Fonoteca nacional	2	2,06 %
Mediateca	1	1,3 %
Videoteca de televisión	12	12,37 %
Total general	97	100 %

Fuente: Elaboración propia

Para la elaboración del diagnóstico se tomó en cuenta la existencia de documentos duplicados en las instituciones por cualquier circunstancia, como consulta, preservación, servicio, etc. En este sentido se puede destacar que alrededor del 60 % de las instituciones archivísticas cuentan con copias de la documentación audiovisual y/o sonora, mientras que el restante 40 % no cuenta con ningún tipo de duplicados. También se comprobó la existencia de espacio físico exclusivo para el almacenamiento de estas tipologías documentales: el 65 % de los repositorios encuestados cuenta con un espacio adecuado de almacenamiento, mientras que el 35 % restante lamenta la falta de espacio y en general de infraestructura para la conservación de la documentación. Por último, uno de los temas más relevantes en la ejecución del diagnóstico consistió en determinar qué archivos emplean medidas de conservación en sus repositorios, es decir, qué instituciones aplican acciones para mitigar el deterioro de sus soportes analógicos. En este sentido se pudo identificar que el 70 % de las instituciones encuestadas desarrollan actividades de preservación documental frente al restante 30 %, que no aplica ninguna medida de prevención.

Conclusiones

Los documentos audiovisuales en la actualidad siguen en la indefensión y el olvido. En este sentido, no es común encontrarse con archivos audiovisuales bien organizados y preservados. En la mayoría de los casos, la falta de políticas públicas y normativas institucionales ha minado las buenas intenciones de los responsables de los archivos por preservar sus soportes y contenidos.

Una excepción la constituyen los archivos nacidos digitales, que mantienen cierto orden y estructura gracias a los diferentes tipos de *software* de que se dispone. El uso de las nuevas tecnologías ha mejorado en cierta medida la producción y el almacenamiento de las nuevas creaciones artísticas en materia de cine y radiodifusión, lo

que evita su deterioro por factores ambientales y químicos, elementos principales del detrimento de los soportes analógicos. Además, ha reducido el espacio físico de almacenamiento y, por lo tanto, optimizado los costos de arriendo y/o reutilización de estas áreas. Asimismo, ha facilitado el acceso mediante plataformas digitales tales como páginas web y redes sociales.

En los archivos que aún mantienen soportes analógicos se han llevado a cabo pocos procesos de digitalización. Además, no se ha digitalizado todo el material existente, debido principalmente a factores económicos —el archivo es una de las áreas a la que menos presupuesto se asigna— y también a la falta de protocolos y normas de digitalización de soportes audiovisuales. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, la digitalización sigue siendo el único medio para la preservación de los soportes audiovisuales y el acceso a ellos. Lamentablemente, no todas las instituciones pueden acceder a este tipo de proyectos, ya que se manejan costos muy elevados; es aún más prohibitivo para las colecciones de carácter privado.

El acceso a las colecciones audiovisuales, como hemos visto, es bastante limitado, debido a la desconfianza de las instituciones y los dueños de los archivos personales. La única manera de acceder es a través de referencias, contactos personales y compañeros del mundo archivístico. Para el caso de los canales de televisión, fue imposible concretar una cita, pues los dueños son las únicas personas que otorgan los permisos. Así, no se lograron aplicar fichas de diagnóstico a ningún canal de televisión público o privado.

En aquellos archivos a los que fue posible acceder se evidenció una generalizada ausencia de procesos documentales para el tratamiento de estos fondos audiovisuales, que la archivística pone a disposición independientemente de su soporte. Asimismo, hacen falta medidas de conservación más específicas para los soportes analógicos y su variedad de formatos. En la mayoría de los casos, ni siquiera se

habían realizado procesos de limpieza, que son más simples y no requieren costos elevados. Tampoco se encontraron —a excepción de en unos pocos repositorios— instrumentos de descripción archivística, como inventarios, guías o catálogos que permitan controlar las existencias. La obsolescencia de los soportes y los equipos de reproducción es un denominador común que provoca la pérdida de contenido. La mayoría de las instituciones visitadas ya no cuenta con equipos de reproducción, o en algunos casos se encuentran en muy mal estado.

Se evidencia un desconocimiento por parte de los propietarios acerca del aporte y la contribución de estas tipologías documentales a la cultura e historia: su papel es cada vez mayor en la construcción de la memoria e identidad de los pueblos, sobre todo para las nuevas generaciones. Esta situación de desconocimiento ha provocado que una importante cantidad de documentos sonoros y visuales se deteriore o se pierda, y que otra parte se disperse.

También se debe mencionar que pocas entidades acopian este material y lo reciben para su preservación; dos que sí lo hacen, al menos para el material audiovisual, son la Cinemateca Nacional²⁴ y la Universidad Andina.²⁵ Este es un tema que preocupa a la comunidad internacional, por lo que varias organizaciones han puesto en marcha planes y programas de recuperación del patrimonio audiovisual mediante la digitalización y el desarrollo de *software* para acceder a él y adaptarlo de manera universal a las necesidades de conocimiento de estudiantes, docentes, investigadores y artistas, entre otros. Tal es

24 Esta institución pública ha digitalizado una gran cantidad de películas y las ha puesto a disposición del público. Una de sus más preciadas colecciones es la de cine silente de principios del siglo XX.

25 Un ejemplo de transferencia de soportes analógicos a digitales llevada a cabo por la UASB-E es la del Fondo Afroandino de Juan García, cuya colección de audio cuenta con más de 3000 horas de grabación y 1333 archivos. De ellos se ha digitalizado una importante cantidad; actualmente se puede acceder a él desde la página web de la universidad: <https://bit.ly/3nxWpbj>.

el caso de la RIPDASA, que ha puesto en marcha un observatorio y un mapa virtual de los archivos audiovisuales de la región iberoamericana para dar visibilidad a instituciones que conserven colecciones sonoras y visuales.

En este sentido, el diagnóstico archivístico se ha convertido en una herramienta metodológica para la elaboración y el desarrollo de planes y programas operativos, al focalizar su atención en la institución productora, su historia, sus orígenes, su organización administrativa, las clases y tipos de documentos, los instrumentos descriptivos utilizados, los procesos documentales existentes, la normativa interna, los métodos de preservación y conservación, entre otros. Al incursionar en proyectos archivísticos es imprescindible conocer el estado de los repositorios, para planificar de mejor manera estrategias de preservación y puesta en valor de sus contenidos. Para esto, es fundamental que se inviertan más recursos en la recuperación del patrimonio, tanto por parte de este tipo de organizaciones como por parte del Estado, pues las buenas intenciones cuentan, pero la base para el desarrollo de estos planes es finalmente la asignación de capital.

Los archivos audiovisuales custodian documentos de valor histórico, patrimonial y testimonial en una extensa variedad de soportes y formatos. Su puesta en valor dependerá fundamentalmente de su organización y acceso, como único medio para despertar el interés nacional e internacional e incentivar la realización de estudios en los campos social, cultural, científico y artístico que permitan abrir espacios para el debate y generen propuestas para salir del estancamiento en el cual se encuentran nuestros archivos nacionales. Por otro lado, se debe concientizar a la sociedad para su protección y salvaguardia, así como propiciar la creación de políticas públicas que amparen su preservación y ofrezcan garantías.

Referencias bibliográficas

- Alberch, R. 2015. «Propuesta de normativas para el Sistema Nacional de Archivos que armonicen con el marco legal archivístico existente en el país». Inédito.
- EC. 1982. *Ley del Sistema Nacional de Archivos*. Registro Oficial 265, 16 de junio.
- _____. 2004. *Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública*. Registro Oficial 334, 18 de mayo.
- EC CONMUSICA. 2009. «Informe final: Inventario del patrimonio sonoro». <https://bit.ly/3qvJkSt>.
- EC Ministerio Coordinador de Patrimonio. 2008. *Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural. Un aporte inédito al rescate de nuestra identidad*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio. <https://bit.ly/3nOcXwn>.
- EC Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural y Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE). 2009. *Inventario de la documentación cinematográfica y audiovisual*. Manuscrito.
- El Telégrafo. 2013. «Desaparece el Ministerio Coordinador de Patrimonio». *El Telégrafo*. 9 de mayo. <https://bit.ly/3nFxrJ>.
- Juillard, Gaëtan. 2007. «Robo de la Custodia de Riobamba». *Arqueología Ecuatoriana*. <https://bit.ly/36PLyD1>.
- Porras, María Elena. 2019. «La profesionalización de la archivística en el Ecuador. Síntesis histórica y apuntes para un nuevo desafío en la región». En *Archivística sin fronteras: Reflexiones sobre políticas de gestión, formación e investigación en archivos*, editado por María Elena Porras y Daniela Zúñiga, 97-110. Quito: UASB-E / Consejo de la Judicatura / Archiveros Sin Fronteras-Ecuador. <https://bit.ly/36L2EIC>.
- Walne, Peter (ed.). 1988. *Dictionary of Archival Terminology: English and French with Equivalents in Dutch, German, Italian, Russian and Spanish. Volume 7*. Nueva York: K. G. Saur.

Los archivos audiovisuales y sonoros: El caso de España

María Teresa Fernández Bajón

Alfonso López Yepes

Universidad Complutense de Madrid, España

Introducción: Nuevos desarrollos tecnológicos en creación, aplicaciones, aprovechamiento social y difusión informativa de los archivos audiovisuales

Nueve de cada diez españoles tienen acceso a internet. Tres de cada cuatro hogares tienen cobertura de fibra óptica. En torno al 42 % de los internautas declaran tener mucha o bastante confianza en internet. El 43 % de los usuarios interactúan con distintos dispositivos a través de la voz.

El mundo ya está conectado y, además, de forma ubicua. España progresa en la transición digital y el acceso a internet de los ciudadanos ya es general. El informe *Sociedad digital en España 2019* ofrece una panorámica sobre cómo ha avanzado la digitalización en España en el último año y cuáles son las previsiones de futuro:

Vivimos inmersos en un proceso de transformación que nos lleva hacia una sociedad digital conectada. España está experimentando cambios trascendentales derivados de una revolución tecnológica sin precedentes que se extiende por todo el mundo. Un año más, Fundación Telefónica ha llevado a cabo un riguroso estudio sobre el avance de la transición digital en nuestro país. El informe *Sociedad digital en España*, además de reflejar los indicadores que ponen en relieve el estado de desarrollo de las infraestructuras y de los servicios de te-

lecomunicaciones, se adentra en el análisis sobre cómo esta gran ola de innovación está remodelando el tejido socioeconómico nacional. En la edición 2019 del informe se tratan temas como los desafíos y oportunidades que nos plantea la inteligencia artificial, la tecnología *blockchain* como garante de las relaciones entre distintas partes dentro de un mundo virtual, las ventajas en términos de productividad que consiguen las nuevas fábricas inteligentes de la industria 4.0, o sobre cómo cada vez más aspectos de nuestras vidas transcurren en la esfera ciberespacio. (Fundación Telefónica 2020, 7)

En relación con el futuro de internet y la conectividad, la implantación de la red móvil de quinta generación modificará la manera de comunicarnos, multiplicará la capacidad de las autopistas de la información y posibilitará que objetos cotidianos, desde la nevera hasta los automóviles, puedan conectarse —con nosotros y entre sí— en tiempo real. El avance más significativo vendrá de la mano de la velocidad, ya que se podrá navegar hasta a 10 GB/s, diez veces más rápido que las principales ofertas de fibra óptica del mercado: «La llegada de la tecnología 5G a las redes móviles impactará de manera significativa en la productividad de las empresas y consecuentemente en la economía de muchos países, ya que las tecnologías se están haciendo cada vez más comunes y accesibles. En general, se encuentran en prácticamente todas las herramientas habilitadoras de la industria 4.0» (Casa de América 2020, párr. 5).

En cuanto a las últimas tecnologías emergentes y su impacto global, se remite a lo expuesto y manifestado el 25 de noviembre de 2019 en Expocampus, que se ha consolidado en España, luego de trece ediciones, como el foro de debate universitario más arraigado sobre las tendencias de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) en el aprendizaje en línea (*e-learning*) (Expocampus 2019).

En el editorial de la doble entrega (julio-diciembre 2018/enero-junio 2019) de *ITEM, Revista de Biblioteconomía i Documentació*, se destacan las nuevas tendencias en la denominada «sociedad

del aprendizaje» para 2018-2019: las tecnologías de datos enlazados (*linked data*), la web semántica, las marcas de propiedad, los datos masivos (*big data*), la optimización, el lenguaje natural y nuevos proyectos para mejorar la experiencia del usuario en la recuperación de la información (ITEM 2018-2019).

Los archivos audiovisuales en la sociedad digital: Documentación en televisión, retos en el entorno digital (una muestra institucional). Preservación digital

La digitalización de los archivos de las televisiones es una realidad desde hace más de una década, tiempo suficiente para comenzar a obtener conclusiones sobre lo que este cambio tecnológico ha significado para los archivos, para los usuarios, para el acceso a los contenidos y su difusión... y sobre la forma en que la revolución digital ha influido en la gestión, preservación y reutilización de la documentación de televisión.

Han cambiado algunas tareas documentales, los flujos de trabajo, los perfiles profesionales de quienes trabajan en los archivos de televisión, pero en opinión de profesionales y expertos la digitalización no es la panacea: [hay] desafíos relativos a la conservación y la preservación a medio y largo plazo, a la consulta y difusión de estos contenidos a través de nuevas plataformas y las fórmulas de acceso a los mismos. (Hidalgo 2018, 1)

Un ejemplo de documentación o gestión de información televisiva es el centro de documentación de Atresmedia, un grupo de comunicación español que opera en varios sectores, especialmente el audiovisual. Posee tres millones de horas en sus fondos, sistemas de gestión propios, un servicio externalizado y medio millón de transferencias anuales de imágenes. Junto a las funciones tradicionales de selección, tratamiento documental e intermediación en la búsqueda

de imágenes, el departamento está bien posicionado para una progresiva transformación del perfil profesional del documentalista de televisión hacia una mayor implicación en la producción del contenido audiovisual, basado todo ello en *software* y sistemas de desarrollo propio, un modelo de metadatos y metadatos descentralizados; un proceso de trabajo, en fin, apoyado en el uso de herramientas de inteligencia artificial, ya en explotación.

Con datos a 2019, el centro de documentación canaliza el siguiente flujo informativo: anualmente se reciben, solo en televisión, 60 000 horas de grabación que son seleccionadas y conservadas con distintos rangos de temporalidad y tipología de metadatos de acuerdo a su titularidad y recuperación potencial. Entre los diferentes canales se emitieron más de 65 000 horas de programación, de las cuales 7000 recibieron un tratamiento documental en profundidad. El archivo de imágenes aloja en la actualidad más de tres millones de contenidos, que suman un total de horas de video cercano a los tres millones y un crecimiento anual de archivo patrimonial de 14 000 horas, a los que se añade un fondo de más de 350 000 fotografías (López de Quintana 2020).

Cabe señalar que el patrimonio audiovisual es una seña de identidad cultural. Nuestra memoria se refleja en las grabaciones que realizamos, en las imágenes que guardamos, en los sonidos que conservamos. La variedad de manifestaciones del patrimonio gráfico, sonoro y audiovisual, así como el valor histórico, cultural, educativo, informativo y recreativo de los patrimonios audiovisuales, merecen una mirada atenta desde la investigación y la divulgación. Por este motivo, la Universidad de Salamanca y la Biblioteca Nacional de España organizaron las Jornadas «Abriendo el foco. Patrimonio y nuevas realidades del archivo sonoro y audiovisual» (24 y 25 de octubre de 2019), en torno a políticas de preservación, servicios de difusión

o reutilización de la producción audiovisual y sonora²⁶ (RIPDASA-UCM y RTVDoc 2019).

El Fondo Documental de RTVE y el Instituto de RTVE, en colaboración con la Universidad de Murcia y la División de Estudios de Televisión de la European Communication Research and Education Association (ECREA), promovieron el 16 de abril de 2018 la II Jornada «Los archivos de televisión después de la digitalización: Gestión y acceso abierto», celebrada en la sede del Instituto de RTVE. Estuvo dirigida a documentalistas, archiveros, investigadores y representantes de la industria de *software* orientado al sector audiovisual. Mediante comunicaciones y mesas de expertos se dio a conocer la experiencia de los profesionales del sector en materia de preservación digital y accesibilidad, digitalización y migración, gestión de nuevos formatos de video, acceso académico a los archivos de televisión, archivos audiovisuales y sus usos, derechos de autor y archivos audiovisuales, archivos en la web y redes sociales, archivos en la nube, metadato automático, herramientas aplicadas a archivos de televisión y gestión de archivos audiovisuales (RTVE 2018).

La colección de audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España (BNE) se fue formando a través de la entrega obligatoria de al menos un ejemplar de cada edición videográfica, en cumplimiento de la Ley de Depósito Legal. En la actualidad, estos documentos se procesan en el Servicio de Audiovisuales, dependiente del Departamento de Música y Audiovisuales, una unidad especializada que se hizo necesaria debido al espectacular incremento de la producción editorial de estos materiales en España. Los fondos están compuestos por cintas de video (V2000, Beta, VHS), DVD y Blu-ray, casi todos ingresados por depósito legal. Se trata de una colección que conserva la práctica totalidad de la producción nacional de audiovisuales de los últimos treinta años. Se clasifican en cuatro grandes bloques te-

26 El video citado se puede consultar en: <https://bit.ly/34kNVNQ>.

máticos: películas cinematográficas, series de televisión, cortometrajes cinematográficos, audiovisuales de información y documentales, y audiovisuales musicales y multimedia (BNE 2020).

Patrimonio audiovisual en acceso abierto: Producción, recuperación y difusión informativa

Con relación a la difusión informativa del patrimonio audiovisual español, se menciona en este epígrafe una propuesta definitiva de multiplataforma de producción, recuperación y difusión —en realidad un servicio de información multimedia— ya en funcionamiento desde 2013, cuyos contenidos remiten al patrimonio audiovisual en su conjunto. Ya se planteaban con anterioridad proyectos estrechamente relacionados en el marco de los dos congresos internacionales sobre archivos digitales celebrados en Ciudad de México (2015) y Morelia (2017): «Archivos Digitales Sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro», y «II Congreso Internacional de Archivos Digitales: Conectando los saberes de bibliotecas, archivos, museos y galerías», respectivamente. En el primer caso se propuso la configuración de una «red informativa de patrimonio audiovisual-cinematográfico hispano-mexicano» (López Yepes y Candia 2015) y en el segundo, el establecimiento del recién aludido servicio de información multimedia, en el ámbito de una «red iberoamericana de patrimonio audiovisual» (López Yepes 2017).

La Red de Patrimonio Audiovisual Universitario (Redauvi): Servicio de Información Multimedia nació en 2013 en el ámbito del Servicio de Documentación Multimedia de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), con el objetivo de integrar la producción propia de la universidad española, en su vertiente audiovisual-cinematográfica, con numerosas referencias al resto de universidades

iberoamericanas. Dispone de dominio propio e ISSN 2530-8084, asignado por la BNE el 5 de septiembre de 2017.

La fase inicial de establecimiento de la red es la configuración del mencionado Servicio de Información Multimedia en acceso abierto, que contempla actuaciones, manifestaciones y realizaciones sobre cine, prensa, publicidad, radio, televisión, webs sociales, redes sociales, comunidades de usuarios, etc., de producción propia universitaria, así como su presencia en otros medios de comunicación audiovisuales: informaciones de y sobre dicho patrimonio audiovisual universitario cinematográfico, periodístico, publicitario, radiofónico, televisivo y propio de la web social.

La sistematización de contenidos del servicio presenta 24 categorías, que se estructuran en torno a diez categorías generales (Cine, Fotografía, Prensa, Publicidad, Radio, Televisión, Archivos, Bibliotecas, Museos e Iberoamérica) y otras catorce subcategorías desplegadas temáticamente en torno a todas y cada una de ellas (Archivos, Asociaciones, Comunicación, Conservación, Derechos de autor, Distribución, Exhibición, Formación, Posproducción, Preproducción, Producción, Promoción, Publicación y Tecnología). Un desarrollo más pormenorizado puede consultarse accediendo a su sitio web (epígrafe 2), así como a sus herramientas de producción, recuperación y difusión informativa, presencia en redes sociales y fuentes de consulta o referencia (epígrafes 1, 3 y 4), cf. Servicio Información.

RTVDoc, por su parte, se trata de un canal multimedia que también mantiene el Servicio de Documentación Multimedia. Integrado en la actualidad en YouTube, dispone de producción propia procedente, en sus inicios en 2008, de Complumedia, gestor multimedia de la Universidad Complutense. El conocimiento que proporciona RTVDoc remite en todo momento a documentación informativa o gestión de información cinematográfica, periodística, publicitaria, radiofónica, televisiva y en redes sociales. Incluye 1850 videos

y tiene 360 suscriptores y 182 788 visualizaciones hasta el 16 de junio de 2020, momento de elaboración de estas páginas. El canal también está presente en Vimeo desde 2017. Además, como consecuencia del III Congreso Internacional de Archivos Digitales celebrado en Ciudad de México del 4 al 8 noviembre de 2019, se creó en RTVDoc un subcanal relacionado con RIPDASA.

En fin, respecto al acceso abierto y la proyección iberoamericana, se encuentra accesible gratuitamente a través del Repositorio de Producción Académica en Abierto de la Universidad Complutense (E-prints Complutense) la publicación *Patrimonio audiovisual iberoamericano online (1982-2017): España, Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela* (López Yepes 2018).

Presencia en otras redes sociales de ámbito general, académico-científicas y especializadas, y listas de distribución de RedIRIS

La producción y difusión informativa sobre archivos audiovisuales también se realiza mediante presencia en otras redes sociales de ámbito general, académico-científicas y especializadas, e incluso listas de distribución o discusión: Twitter, LinkedIn, Academia.edu, ResearchGate, Instagram, Flickr, Pinterest, Educación y Cine-Cero en Conducta, o en las listas Iwetel y Edicic de RedIRIS (I+D+i española) y Bibliomem, mantenida por el propio Servicio de Documentación Multimedia. También se tiene presencia en grupos públicos de Facebook: Audiovisual3.0, BiblioCineRadioTV, ConocimientoBolivia3.0, MultimediaBolivia3.0, MultimediaCuba, etc. (Servicio Documentación Multimedia 2019; Iwetel 2006; EDICIC 2009; Bibliomem 2015).

Y en otros entornos iberoamericanos tenemos a la Asociación Española de Cine e Imagen Científicos, con sus numerosas activida-

des, como teleencuentros interactivos multimedia; el ámbito multimedia del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; La Referencia, red federada de repositorios institucionales de publicaciones científicas; y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, con su proyecto «Módulo Audiovisuales».

Los archivos cinematográficos en la sociedad digital: Conservación, preservación y restauración de material fílmico

Sobre literatura científica referida a la situación que presentan el cine y el patrimonio fílmico en la era digital y las nuevas tecnologías en la sociedad de la información —con referencias a la inteligencia artificial y los *big data*—, se destacan a continuación algunos aportes de autores especializados. En diciembre de 2014, Esteve Riambau, director de la Cinemateca de Catalunya, apuntaba:

Estamos en el siglo XXI y las cámaras digitales han democratizado la realización cinematográfica. Incluso cualquier teléfono móvil permite rodar una película y YouTube es una plataforma de distribución universal y gratuita. La fabricación de la vieja película cinematográfica tuvo fecha de caducidad (2015), y el formato estándar para la proyección en salas que la sustituyó fue el DCP (*digital cinema package*), un disco duro que contiene toda la información de un filme como los que hasta hace poco ocupaban cinco bobinas de celuloide en 35 mm. El DVD, el Blu-ray o las plataformas en línea accesibles desde un ordenador o un móvil son los formatos domésticos que pueden hacer creer al espectador que cualquier película está a su alcance.

En cuanto a la digitalización de archivos, dicha tarea se mantiene en permanente actualización. La web de la Filmoteca de RTVE alberga los dos archivos audiovisuales más importantes de España, tanto en cantidad como en diversidad de contenidos. Se continúa así una línea de trabajo abierta en 2012 con la digitalización y puesta a

disposición del público de los fondos documentales de RTVE y Filmoteca Española. La difusión en abierto de fondos filmicos de Filmoteca Española y algunas de sus colecciones se encuentran accesibles a través de YouTube.

Por otra parte, para hablar en concreto de algún ejemplo de restauración de cine español, nos remitimos a la presentación del 8 de noviembre de 2019, en el Cine Doré, de la película *Noventa minutos* (1948), de Antonio del Amo, a cargo de la restauradora María Muñoz Fernández y en presencia de Mercedes de la Fuente, directora del Centro de Conservación y Restauración (CCR) de Filmoteca Española, y de Mariano Gómez, investigador del CCR. Este tipo de trabajos de restauración se llevan a cabo en el marco de la beca FormARTE, concedida por el Ministerio de Cultura y Deporte de España (Cine-docnet 2018; TVE1 2018).

Conviene, finalmente, destacar el planteamiento de los investigadores Mercedes de la Fuente Torre y Rafael Rodríguez Tranche (2019), referido a la historia de los archivos cinematográficos en España desde las primeras tentativas hasta la creación de Filmoteca Española, su consolidación como organismo oficial para la preservación y restauración de fondos filmicos, y la aparición de otras filmotecas dentro del Estado español. En dicho estudio se destaca que el mayor problema al que se enfrentan los archivos filmicos es la desaparición de los soportes fotoquímicos y el peligro que ello representa para la conservación de los fondos cinematográficos con las mismas técnicas con que fueron creadas.

Archivos sonoros españoles:

Mapa del patrimonio musical y no musical de España

En la tarea de localizar e identificar colecciones sonoras españolas, se dispone de pocos instrumentos de consulta. Destacamos en esta ocasión dos de ellos, uno referido a los archivos musicales y otro, a

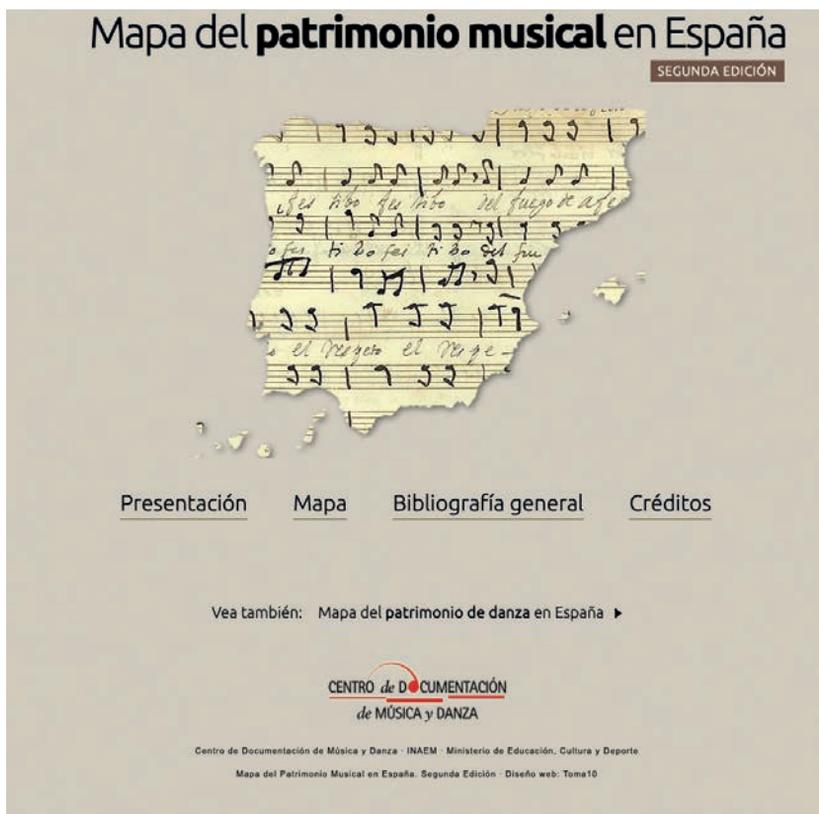
los no musicales. En relación con los archivos musicales, el Centro de Documentación de Artes Escénicas y Música (CDAEM), dependiente del Ministerio de Cultura, ha elaborado el Mapa de Patrimonio Musical de España. Y en cuanto a archivos sonoros no musicales, el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) ofrece en su web un recurso tan escondido como valioso: el denominado Mapa de Patrimonio Sonoro No Musical de España.

El mapa del CDAEM contempla muy diversos tipos de bienes musicales, pero ofrece la posibilidad de filtrar los resultados de las consultas de manera que recuperen solamente archivos sonoros patrimoniales; descarta así los centros que tienen solamente función de fonotecas, entendidas como bibliotecas centradas en permitir la escucha y el eventual préstamo de grabaciones de carácter predominantemente comercial y presentes por lo general en muchos otros lugares. Por su parte, el mapa del IPCE resulta de un proyecto piloto que, en su única fase investigadora hasta el momento (de menos de un año de duración, entre 2016 y 2017), solamente pudo dedicarse a ciertas zonas de España, y con resultados de variada riqueza. Resulta por ello muy deseable su continuación y perfeccionamiento, circunstancia ya prevista pero que al parecer se está viendo postergada por factores de todo tipo.

La existencia de los dos recursos mencionados presenta ventajas innegables: ambos cuentan con modernas interfaces de consulta en forma de mapas interactivos fáciles de usar; espolean el interés por saber más sobre las colecciones sonoras representadas; e implican bases de datos que, al menos en principio, irán siendo ampliadas en número de centros, colecciones y documentos. De hecho, una parte importante de los datos que fueron registrados en una o ambas de esas dos bases van a ser incorporados a la nueva e internacional que está creando el proyecto RIPDASA. Eso permitirá mayor difusión internacional de los datos españoles, y mejores estudios comparativos y transversales de los países representados. (Miró-Charbonnier 2020, 2-3)

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi
Coordinadores

Mapa 1
Patrimonio musical español: Portada



Fuente: CDAEM (2020)

Mapa 2
Vista general

Mapa del patrimonio musical en España

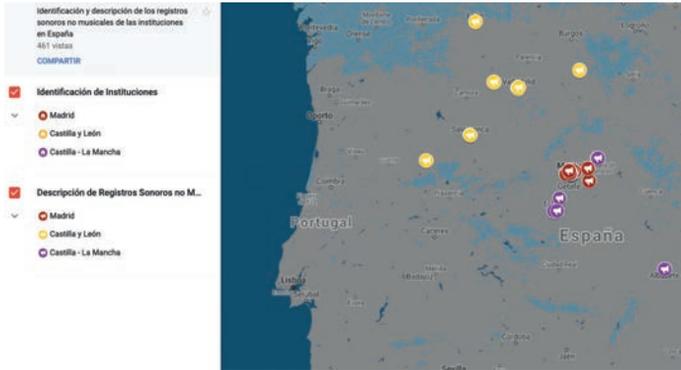
SEGUNDA EDICIÓN

◀ Página de inicio



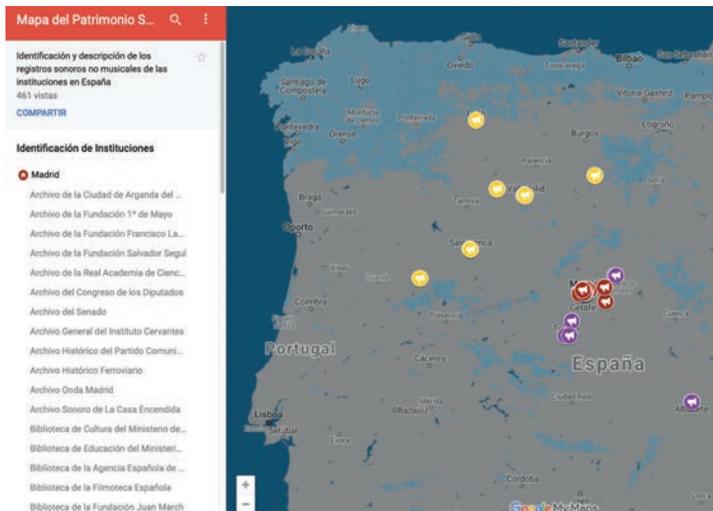
Fuente: CDAEM (2020)

Mapa 3 Archivos sonoros no musicales, España: Vista general



Fuente: IPCE (2020)

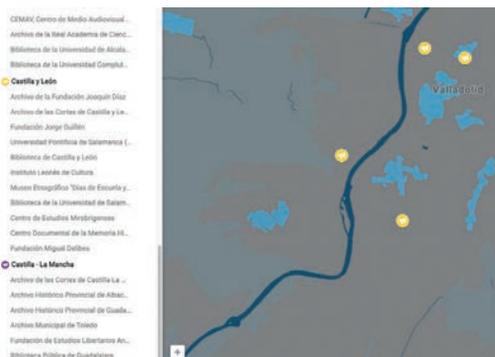
Mapa 4 Identificación de instituciones



Fuente: IPCE (2020)

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica: Retos y alternativas para el siglo XXI

Mapa 5 Detalle por zonas



Fuente: IPCE (2020)

Mapa 6 Consulta en CDAEM con término y filtro: Modo mapa



Fuente: CDAEM (2020)

Mapa 7

Consulta de mapa en CDAEM: Lista de resultados

10 Resultados encontrados

Borrar listado ▲

Biblioteca Central de Benidorm

Pl. de SS.MM. los Reyes de España, 3
03501 Benidorm. Alicante

[Ver ficha ▶](#)

Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró

Centre d'Estudis Locals de Mataró
c/ Carrer de Beata Maria, 3
08301 Mataró. Barcelona

[Ver ficha ▶](#)

Real Centro Filarmónico de Córdoba Eduardo Lucena. Archivo

c/ Ambrosio de Morales, 15
14003 Córdoba

[Ver ficha ▶](#)

Biblioteca Nacional. Departamento de Música y Audiovisuales

Pº de Recoletos, 20-22
28071 Madrid

[Ver ficha ▶](#)

Archivo Sonoro de Unión Radio

Radio Madrid. Cadena SER
Gran Vía, 32 7º
28013 Madrid

[Ver ficha ▶](#)

Centru d'Estudios de l'Asturianada "Diamantina Rodríguez"

c/ Numa Gilhou, 44
33600 Mieres. Asturias

[Ver ficha ▶](#)

Biblioteca General. Universidad de Castilla - La Mancha

Campus Ciudad Real
Av. Camilo José Cela, s/n
13071 Ciudad Real

[Ver ficha ▶](#)

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29
18010 Granada

[Ver ficha ▶](#)

Archivo Guerrero

Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero
Gran Vía, 78
28013 Madrid

[Ver ficha ▶](#)

Museo Interactivo de la Música (MIMMA)

Palacio del Conde de las Navas
c/ Beatas, 15
29015 Málaga

[Ver ficha ▶](#)

Fuente: CDAEM (2020)

La función de los archivos audiovisuales y sonoros hacia el reaprovechamiento cultural y educativo mediante su uso y reutilización

Entre los resultados sugeridos en el proyecto «Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIP-DASA), 2019-2022», se mencionan acciones de importante calado social: «Propuestas dirigidas al uso y reaprovechamiento cultural y educativo de los archivos sonoros y audiovisuales por parte de las industrias creativas». En este sentido, se remite a continuación a algunas aplicaciones cuyo objetivo es cubrir dichas propuestas.

Cinedocnet, «patrimonio fílmico informativo» (2012-2020), es un desarrollo en el ámbito del Servicio de Documentación Multi-

media sobre documentación, investigación y gestión de información cinematográfica: medios de comunicación, cine, prensa, publicidad, radio, televisión, bibliotecas/servicios audiovisuales universitarios, internet, redes sociales... En otros términos, es una propuesta/proyecto de red informativa de patrimonio fílmico con proyección iberoamericana, una red académica con dominio propio e ISSN 2659-4145, asignado por la BNE el 23 de enero de 2019. La sistematización de contenidos de Cinedocnet presenta las siguientes catorce categorías generales: Archivos, Asociaciones, Comunicación, Congresos, Derechos de autor, Distribución, Exhibición, Formación, Patrimonio, Producción, Promoción, Preservación, Publicación y Tecnologías (Cinedocnet 2019).

También debe destacarse la proliferación en plena sociedad digital de plataformas de producción, exhibición y difusión cinematográficas, como Netflix. En referencia a ello, Pablo García Casado, de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, publicó «La preservación de las películas en la era del paradigma Netflix» (2019) con motivo de una encuesta sobre el estado de la cuestión que presentan las filmotecas españolas y plataformas audiovisuales *online* Filmoteca Valenciana, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca de Cantabria, Filmoteca de Castilla y León, Filmoteca Vasca y Filmoteca Española. Destaca el autor que nos encontramos ante un verdadero cambio de paradigma, puesto que las filmotecas, entidades dedicadas a preservar la cultura cinematográfica, han ampliado su ámbito de actuación hacia los nuevos soportes digitales de exhibición, de modo que ese progreso tecnológico está llevando incluso a que determinados materiales fílmicos estén constituidos únicamente por un alojamiento en línea sin un soporte físico.

Por otra parte, los archivos pueden contemplarse como fuentes de consulta o referencia en el proceso documental aplicado a la producción sonora, audiovisual y cinematográfica; tal y como se apunta

en el inicio de este epígrafe, se los usa y reutiliza. El archivo audiovisual y sonoro supone una pertinente fuente de consulta cuyo objeto es documentar, mediante el acceso a fuentes de referencia, la puesta en imágenes, por ejemplo, del guion cinematográfico. El proceso de documentación —gestión de información filmica, tratamiento informativo— aplicado a la producción cinematográfica afecta a todo el equipo de trabajo, especialmente en su fase de preproducción. Existe abundante bibliografía —y videografía— sobre la metodología de trabajo de los cineastas y de los diversos profesionales del cine, como usuarios de información cinematográfica, para la realización de su trabajo en la puesta en imágenes y tareas fílmicas (Archivoz 2020).

Por supuesto, el tiempo de pandemia que estamos viviendo desde marzo de 2020 —este artículo fue elaborado en junio de ese mismo año— ha provocado la inasistencia a las salas cinematográficas, como consecuencia del inevitable confinamiento en los hogares. En respuesta se dispusieron en acceso abierto a través de internet manifestaciones fílmicas diversas sin coste alguno o, en ciertos casos, con un coste muy reducido: Filmoteca Española, Filmoteca de Galicia, EGEDA, Academia del Cine, TVE, Casa de América, Filmin, Casa Encendida, Márgenes, Cines Renoir, festivales cinematográficos... (López Yepes 2020).

Formación e investigación en archivos audiovisuales y cinematográficos

Algunas actuaciones académicas sobre formación e investigación audiovisual y cinematográfica se comentan brevemente a continuación.

- **Máster en Preservación de Archivos Audiovisuales de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M) y Filmoteca Española.** La conservación del patrimonio audiovisual es uno de los grandes retos a los que nos enfrentamos hoy en el campo

de la cultura. Ante la preocupación cada vez mayor entre los expertos, la demanda de profesionales de la conservación y restauración audiovisual es creciente. Debido a la falta de estudios reglados dedicados a la catalogación, conservación y restauración de materiales audiovisuales, este máster surge como una iniciativa pionera en España.

- **Máster universitario en Patrimonio Audiovisual: Historia, Recuperación y Gestión de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).** Proporciona saberes relativos a la conservación de fondos audiovisuales —fotografía, cine, televisión—. Ofrece conocimientos a nivel de especialista sobre gestión del patrimonio audiovisual, historia de los medios y comunicación audiovisual relacionada con ellos. En el marco del máster se celebró el III Seminario Internacional de Estudios sobre el Patrimonio Audiovisual, «Nuevas oportunidades, nuevas perspectivas», el 12 de enero de 2017.

En fin, la investigación en archivos audiovisuales está siendo contemplada en el ámbito docente, representada por estudiantes. Deben destacarse los trabajos realizados en el ámbito de la disciplina Gestión del Patrimonio Documental Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM (Servicio Documentación Multimedia, 2020).

Conclusiones

1. Vivimos inmersos en un proceso de transformación constante propio de la sociedad digital conectada, sumida en la denominada industria 4.0. En consecuencia, los nuevos desarrollos tecnológicos surgidos de manera constante están afectando positivamente a la creación, el desarrollo, el aprovechamiento social y la difusión informativa de los archivos audiovisuales y

sonoros, como así lo atestigua la literatura científica generada y referenciada en estas páginas.

2. Los archivos audiovisuales españoles, representados por empresas televisivas y otras instituciones audiovisuales —como filmotecas, cinematecas y cinetecas—, desarrollan labores de preservación digital, adaptándose a los cambios permanentes que afectan a las tareas documentales, los flujos de trabajo y los perfiles profesionales.
3. Se hace necesario prestar atención constante a los desafíos relativos a la conservación y la preservación a medio y largo plazo, a la consulta y difusión de contenidos a través de nuevas plataformas y a las fórmulas de acceso a ellos.
4. Los procesos técnicos aplicados a la conservación, recuperación y restauración de materiales audiovisuales y cinematográficos se llevan a cabo gracias a profesionales abiertos en todo momento a la formación adecuada y contrastada a nivel internacional.
5. Se demuestra justificadamente la apuesta por el acceso abierto y la proyección iberoamericana del patrimonio audiovisual y fílmico, con presencia en plataformas informáticas estandarizadas para la producción, recuperación y difusión informativa, así como en redes sociales de ámbito general, académico-científicas y especializadas, y en listas de distribución o discusión administradas por la red académica española (RedIRIS).
6. Se destaca la función que cumplen los archivos audiovisuales y sonoros y su relación con el reaprovechamiento cultural y educativo mediante su uso y reutilización, con el aporte de algunos ejemplos de aplicaciones y desarrollos.
7. La formación e investigación en preservación digital del patrimonio audiovisual y sonoro está representada y convenientemente materializada en este trabajo a través, por ejemplo, de dos másteres universitarios, una escuela especializada y asocia-

ciones que velan por la conservación y restauración del patrimonio audiovisual español.

Referencias bibliográficas

- Archivoz. 2020. «El archivo como fuente de consulta o referencia en el proceso documental aplicado a la producción cinematográfica». *Archivoz*. 10 de enero. <https://bit.ly/332ty7r>.
- Bibliomem. 2015. «Información sobre BIBLIOMEM». *Bibliomem*. 20 de octubre. <https://bit.ly/390cVxe>.
- BNE. 2020. «Colección de audiovisuales». *BNE*. Accedido 15 de junio. <https://bit.ly/3pKC8Bx>.
- Casa de América. 2020. «Qué es el 5G y cómo nos cambiará la vida». Video de YouTube. <https://bit.ly/3pM6wvd>.
- CDAEM. 2020. «Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música». *CDAEM*. Accedido 15 de junio. <http://musicadanza.es>.
- Cinedocnet. 2018. «Restauración cine español: “Noventa minutos” (1948) de Antonio del Amo. Filmoteca Española-Cine Doré 8 noviembre 2018». *Cinedocnet*. 13 de noviembre. <https://bit.ly/36SvlaT>.
- _____. 2019. «Sistematización de contenidos». *Cinedocnet*. Accedido 15 de junio. <https://bit.ly/32WTNw4>.
- EDICIC. 2009. «Docentes e investigadores en ciencias de la información». *EDICIC*. 6 de noviembre. <https://bit.ly/3nCQqBw>.
- Expocampus. 2019. «La UNED en La 2 de TVE -Noticias-». Video en Canal UNED. <https://bit.ly/32WUipW>.
- Fuente Torre, Mercedes de la, y Rafael Rodríguez Tranche. 2019. «Los archivos cinematográficos en España: De la desolación a la conservación». En *El acceso a los archivos en España*, dirigido por Antonio González, Sergio Gálvez y Luis Castro, 212-32. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero / Fundación 1º de Mayo.
- Fundación Telefónica. 2020. *Sociedad digital en España 2019*. Madrid: Fundación Telefónica. <https://bit.ly/36RBdGT>.
- García Casado, Pablo. 2019. «La preservación de las películas en la era del paradigma Netflix». *BiD: Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació* 43. <http://bid.ub.edu/es/43/garcia.htm>.

- Hidalgo, Paloma. 2018. «La documentación de televisión: Ventajas y retos en el entorno digital». *Documentación de las Ciencias de la Información* 41: 1-5. <https://bit.ly/35O2rPa>.
- IPCE. 2020. «Mapa del patrimonio sonoro no musical». *Google Maps*. Accedido 15 de junio. <https://shorturl.at/fwJSY>.
- ITEM. 2018-2019. «Editorial». *Revista de Biblioteconomía i Documentació* 65-66: 4-5.
- IWETEL. 2006. «Foro para profesionales de bibliotecas y documentación». *RedIRIS*. 19 de septiembre. <https://shorturl.at/otBSY>.
- López de Quintana, Eugenio. 2020. «La documentación en Atresmedia: Tecnología y recursos humanos al servicio de la producción de contenidos». *Clip de Sedic. Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica* 81. <https://bit.ly/3kHqi7y>.
- López Yepes, Alfonso. 2017. «Red iberoamericana de patrimonio audiovisual». Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Archivos Digitales, Ciudad de México.
- . 2018. *Patrimonio audiovisual iberoamericano Online (1982-2017): España, Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela*. Madrid: Autor. <https://eprints.ucm.es/46444>.
- . 2020. «Programación cinematográfica gratuita online en tiempos de pandemia: archivos fílmicos en red». *Archivos*. 29 de mayo. <https://bit.ly/3kMmXEL>.
- , y Ubaldo Candia. 2015. *Archivos Digitales Sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*. Morelia, MX: Universidad de Morelia / IIBI-UNAM.
- Miró-Charbonnier, Ignacio. 2020. «Antes y después de digitalizar: una visión crítica de la gestión de colecciones sonoras en España». *Cuadernos de Documentación Multimedia* 31: 1-26. <https://bit.ly/3nJEcIR>.
- Riambau, Esteve. 2014. «El cine en la era digital». *BiD: Textos Universitaris de Biblioteconomía i Documentació* 33. <http://bid.ub.edu/es/33/riambau2.htm>.
- RIPDASA-UCM y RTVDoc. 2019. «Abriendo el Foco. Patrimonio y nuevas realidades del archivo sonoro y audiovisual». Video de YouTube. <https://youtu.be/rEqCnsOLtOQ>.

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica:
Retos y alternativas para el siglo XXI

- RTVE. 2018. «II Jornada Fondo Documental RTVE: “Archivos de televisión después de la digitalización y gestión de acceso abierto”». *RTVE*. 2 de febrero. <https://bit.ly/35KeLAc>.
- Servicio Documentación Multimedia. 2019. «Redes Sociales-Multidoc 3.0». *Multidoc 3.0*. Accedido 15 de junio. <https://bit.ly/3kPbhjY>.
- _____. 2020. «Trabajos de curso alumnos». *Multidoc 3.0*. Accedido 15 de junio. <https://bit.ly/2UIDb6P>.
- Térmens, Miquel. 2013. *Preservación digital*. Barcelona: UOC.
- TVE1. 2018. «Restauración de la película “90 minutos” de Antonio Del Amo». Video de YouTube. <https://bit.ly/3lORlz5>.

La preservación de los archivos sonoros y audiovisuales en México: Perspectivas ante el riesgo de pérdida

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz
Universidad Nacional Autónoma de México

Preámbulo

La preservación de la herencia sonora y audiovisual inició de forma tardía en México, en comparación con las iniciativas que se emprendieron en otros países desde finales del siglo XIX.²⁷ No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX que se crearon las primeras instituciones de la memoria destinadas a la preservación de grabaciones sonoras y audiovisuales. Desde entonces, las acciones de preservación han sido asistemáticas, discontinuas y aisladas.

Una parte de los documentos sonoros y audiovisuales han sido borrados, destruidos o bien se encuentran en condiciones que impiden su reproducción y, en consecuencia, su acceso. La magnitud de las acciones de preservación a desarrollar para la salvaguardia de esta herencia incide en que este trabajo sea lento y se perciba como interminable. En algunas instituciones ni siquiera se cuenta con inventarios para saber cuántos documentos se resguardan. La ausencia de herramientas de control físico e intelectual afecta a todos los procesos documentales.

27 En 1898 se fundó la Phonogrammarchiv de la Academia de Ciencias y Artes de Austria, considerada la primera fonoteca del mundo.

Probablemente por ello, aun cuando la Ley Federal de Acceso y Transparencia a la Información Pública (2016) obliga a difundir proactivamente información de interés público, los datos relacionados con las condiciones de preservación del patrimonio sonoro y audiovisual salvaguardados por instituciones públicas son prácticamente inexistentes. En consecuencia, si se desconoce la situación de los documentos sonoros y audiovisuales, es poco probable que se diseñen acciones contundentes, lógicas y de largo plazo.

Este capítulo pretende ser una contribución a la situación de riesgo de pérdida de los archivos sonoros y audiovisuales en México. El trabajo recupera datos de los resultados del cuestionario sobre el estado de la preservación de archivos sonoros y audiovisuales elaborado por la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA).

Se inicia con una revisión histórica que sitúa los principales hitos en relación con la instauración y evolución de los archivos sonoros y audiovisuales en México. Después se establecen la situación y las condiciones de riesgo de pérdida de esta herencia. En especial, se presentan los avances de la transferencia de contenidos analógicos a digital. Se concluye con la reflexión sobre el estado de preservación que guarda el patrimonio sonoro y audiovisual en México.

Apuntes históricos

México preserva solo una parte de sus incunables²⁸ fílmicos, sonoros y videográficos. Se estima que apenas se conserva entre el 2 % (Universidad Nacional Autónoma de México —UNAM— 2020) y el 10 %

28 Se emplea el término *incunable*, con el cual se denomina a las primeras ediciones de libros que se publicaron en los siglos XV y XVI, para nombrar a las primeras grabaciones sonoras y audiovisuales producidas en México. Conviene destacar que Amat y López (2015) emplearon antes el término *incunable* para nombrar a las primeras grabaciones realizadas en cilindros de cera.

(Dávalos 2004) del total de filmes de cine silente mexicano producidos entre 1886 y 1931. La mayor parte desapareció, aunque se ha documentado que la Filmoteca de la UNAM copió a poliéster, como una medida de preservación, las películas *El puño de hierro* (1926), *El tren fantasma* (1926), *Tepeyac* (1917), *La Barraca* (1945), *La sombra del caudillo* (1929), entre otros. También *El automóvil gris* (1919), filmado en nitrato, fue restaurado por la Cineteca Nacional (Cineteca Nacional 2018).

Se conocen los primeros documentos cinematográficos silentes gracias al trabajo de investigación, así como a las filmografías de Aurelio de los Reyes, Juan Felipe Leal, Federico Dávalos y Esperanza Vázquez Bernal. En cuanto al estudio del cine sonoro mexicano, es innegable la contribución de Emilio García Riera, Moisés Viñas y Gustavo García, entre otros investigadores.

Siete décadas después de que se comenzara a producir cine en México, se creó la primera institución para proteger este tipo de documentos. En la década de los 60 se fundó la Filmoteca de la UNAM y en 1974, adscrita a la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, surgió la Cineteca Nacional, que en 1996 pasó a ser administrada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ahora Secretaría de Cultura. La Cineteca Nacional tiene bajo su responsabilidad el depósito legal de películas (Cineteca Nacional 2009).

En 1982, un incendio en sus instalaciones ocasionó que «más de seis mil negativos (muchas primeras copias de exhibición del cine mundial en nuestro país) se perdier[a]n entre las llamas junto a más de dos mil guiones, nueve mil libros, una serie de dibujos originales de Diego Rivera, negativos de fotografías de Manuel Álvarez Bravo, el archivo fílmico del presidente Plutarco Elías Calles y mucho más» (Gaceta UNAM 2019).

Los incunables sonoros en México corresponden a registros de la lengua y expresiones culturales de los pueblos originarios. El antropólogo Carl Sofus Lumholtz, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss y el investigador francés León Diguët (Larios 2018) fueron pioneros en emplear el fonógrafo para fijar en cilindros de cera los sonidos en México. Los cilindros originales de Lumholtz se conservan en el Museo de Historia Natural de Estados Unidos (Spear 1984); los cilindros de cera grabados por Konrad Theodor Preuss, en el Archivo Fonográfico de Berlín (Valdovinos 2018); y se desconoce dónde se encuentran preservados los documentos originales de los registros realizados por León Diguët.

La presencia, el impacto y la expansión del fonógrafo en la vida cotidiana de México durante el Porfiriato (Díaz Frene 2016), así como su uso en la investigación científica, contrasta con la exigua conservación de cilindros de cera en los archivos mexicanos. En el país no se conservan los de las primeras grabaciones sonoras de los pueblos indígenas. Solo se ha documentado la entrega de copias digitales de las grabaciones de Lumholtz, en la primera década del siglo XXI, a la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); esta, a su vez, dio una réplica a la Fonoteca Nacional. Esta ausencia probablemente se deriva de la tardía instauración de las instituciones avocadas a la preservación de la memoria sonora.

Las primeras instituciones de la memoria sonora en México se fundaron en la década de los 70, como resultado de iniciativas de antropólogos y etnólogos que evidenciaron el valor documental de las grabaciones de campo más allá de la investigación científica. Las primeras fonotecas fueron creadas en el INAH y en el Instituto Nacional Indigenista (INI) —en la actualidad, Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI)—.

Fotografía 1
Archivo sonoro en México



Fuente: Teresa Ortiz

En cuanto al registro videográfico, su entrada en México data de los años 50. El Instituto Nacional Indigenista (INI) —ahora INPI (Instituto Nacional de Pueblos Indígenas)—, además de producir cine, realizó grabaciones videográficas (Fernández 2002), la primera de las cuales se hizo en 1951. Este registro sin editar —en frío— se hizo en el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal Tzotzil y es, probablemente, el registro videográfico más antiguo del país. Después, en 1958, se realizó el primer documental de pueblos indígenas (Rodríguez et al. 2016).

Es posible que los primeros atisbos de creación de una videoteca para soportes audiovisuales iniciaran en la televisión comercial a mediados del siglo XX, en los inicios de la era mediática. Recién en los años 70 se fundaron las primeras videotecas en México. En 1977, el extinto INI creó el Archivo Etnográfico Audiovisual, que en la actualidad es el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.

La incursión de la era mediática

El siglo pasado, la radio y la televisión fueron los principales creadores de contenidos sonoros y audiovisuales. A través de ellos, se narraron hechos históricos que conmocionaron a la sociedad mexicana, fijaron el pensamiento de intelectuales, dieron cuenta de la creación artística, registraron las disertaciones políticas y documentaron la cultura de los pueblos originarios, así como los éxitos y fracasos deportivos. La mayor parte de estas transmisiones no volverán a ser escuchadas y vistas, porque su resguardo fue prescindible durante muchas décadas. Los programas de radio y televisión tenían valía para el medio solo en el momento de su salida al aire. Una vez cumplido el objetivo, fueron desestimados, guardados e incluso borrados para reutilizar el soporte en una nueva producción. Esta visión pragmática determinó la extinción de una gran cantidad de programas de radio y televisión. Durante décadas se desconoció el valor documental y patrimonial de los programas producidos por los medios electrónicos.

La radio comenzó transmisiones en México en 1930 (Sosa y Rodríguez 2007) y evolucionó en dos modelos: el comercial y el público (emisoras federales, universitarias, estatales e indigenistas y comunitarias). Los primeros programas se realizaron en vivo (radio-teatros, radionovelas y programas musicales) y no se registraron. A finales de los años 30, la radio comercial se interesó por la grabación de los programas en discos y cintas de carrete abierto, para venderlos a las emisoras del interior del país. Esta práctica coincidió con la

creación de las primeras cadenas de radiodifusión comercial (Sosa y Esquivel 1998; Sosa y Rodríguez 2016). Aun cuando hasta ese momento la preservación del contenido era irrelevante, la generación de copias propició, sin proponérselo, una práctica de preservación.

La radiodifusora comercial XEW fue, en las primeras décadas del siglo XX, uno de los medios más influyentes de difusión de radio-novelas, cantantes populares y programas de entretenimiento e información que forjaron el imaginario de los mexicanos. Esta emisora acuñó, el siglo pasado, el más grande archivo radiofónico de México. Una parte de este acervo fue trasladado a la Fonoteca Nacional, creada en 2008. La institución recibió en comodato 125 456 cintas de carrete abierto y 28 749 discos de pasta y vinilo, con grabaciones de 1950 a 1980, entre las que destacan radionovelas, voces de expresidentes e intelectuales, crónicas periodísticas y producciones de cantantes populares (García 2009).

En general, la radio pública mexicana conserva series radiofónicas a partir de las décadas de los 70 y los 80.²⁹ Sin embargo, Radio UNAM, emisora de dicha universidad, preserva algunos de los programas de radio más antiguos, producidos en la década de los 50.

Se carece de evidencia de las transmisiones experimentales de la televisión comercial y pública realizadas en 1948. La televisión comenzó sus transmisiones en 1950 con los canales 2, 4 y 5, que se fusionaron en 1955 para fundar Telesistema Mexicano S. A., dirigido por el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta; con ello, se expandió la televisión a todo el país (Mejía Barquera 1998).

Como se mencionó antes, se supone que la primera videoteca de la televisión comercial, destinada al resguardo de formatos de película de 35 y 16 mm, se estableció en los años 50 en Telesistema Mexicano

29 Se conservan colecciones radiofónicas en Radio Educación, que inició transmisiones en 1968, así como en el Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, creado en 1979.

(Vidaurreta 2005). En 1958, el Telesistema Mexicano —que años más adelante sería Televisa— adquirió el primer equipo *video tape recorder* (VTR), de Ampex, que se usó como medio de almacenamiento de imágenes en movimiento y sonidos en la televisión; además, permitió la reproducción de un video tantas veces como se quisiera. Esta fue sin duda una cualidad de aplicación en la producción.

En 1972 se creó el consorcio Televisión Vía Satélite S. A., mejor conocido como Televisa, empresa de medios en la que también se incorporó a la XEW, emisora de radio. Televisa conserva algunas de las producciones más antiguas de la televisión mexicana. Cuenta con dos videotecas, la de noticias y PROTELE, avocada a la comercialización de telenovelas y programas. Por su parte, TV Azteca, creada en 1993, resguarda otra importante colección de programas de televisión comercial. Hasta 2003, preservaba 600 000 horas en formatos analógicos y digitales (Barba 2003).

Como se ha señalado, la preservación de los programas de televisión pública empieza a mediados de los años 70, y coincide con el auge en la producción de contenidos educativos y culturales. A partir de 1972, con la introducción del formato de 3/4" (U-Matic, versión simplificada de 1" y 2") de Sony, el video comenzó a tener un uso popular. Este soporte se usó en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECA), así como en las facultades de Química, Medicina y Odontología de la UNAM (Ávila et al. 1995) como recurso didáctico. Gracias a este interés se crearon los primeros documentos audiovisuales educativos y culturales.

En Canal Once, canal de servicio público dependiente del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en los años 70, «se comenzó a apreciar el valor de los archivos adecuadamente organizados, al permitir las retransmisiones y la reutilización de los programas como material de una producción futura, además de que parte de las realizaciones se podían vender y con ello obtener ingresos que compensaran cos-

tos de organización y mantenimiento de los propios archivos» (Pretelín 2002, 209).

El impulso a Telesecundaria como medio para expandir la educación motivó en 1968 la producción y el resguardo de contenidos audiovisuales con fines educativos, algunos de los cuales se conservan aún en la Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). La acumulación de estos programas dio lugar a la creación de la videoteca de la DGTVE, que llegó a acopiar hasta 150 000 cintas producidas entre 1979 y 1989. Para resguardar y poner en valor este importante acervo, a inicios del siglo se propuso crear la Videoteca Nacional Educativa (VINE) con fondos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), pero el proyecto concluyó un día después de su inauguración, el 21 de noviembre del 2000.

...una de las últimas acciones de gobierno del presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) para fortalecer el programa de educación a distancia —cuyos componentes se expresan en la Red Satelital de Televisión Educativa (Edusat); el proyecto Red Escolar, que conjunta esfuerzos para atender los subprogramas, centros de tecnología educativa y secundarias para el siglo XXI; y la Videoteca Nacional Educativa—. Un día después del evento el servicio al público quedó suspendido, puesto que la solución tecnológica que se había instalado como un prototipo a escala, que cumplía con las funcionalidades planteadas, dejó de ser operativo por su propio diseño. (Rangel 2005, 1)

También en la televisión pública, las producciones del Instituto Mexicano de Televisión (IMEVISIÓN), creado en 1983 y en operaciones durante una década, son prácticamente desconocidas. Se carece de información oficial; sin embargo, se narran historias que dan cuenta de que antes de que Canal 13 se vendiera «se tiraron a la basura las grabaciones». Después, IMEVISIÓN fue vendida y se fundó TV Azteca, medio comercial. Por su parte, el Canal 22, televisora

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Matteo Manfredi
Coordinadores

cultural, creado en 1993 y adscrito a la Secretaría de Cultura, inició la digitalización de sus colecciones en 2016.

Fotografía 2 Videoteca de Televisión Universitaria en México



Fuente: Ubaldo Candia

Mención aparte merecen los sistemas estatales de radio y televisión³⁰ pública de las 32 entidades federativas de México, que se asocian en la Red México. Las condiciones de la preservación de los

30 A finales de los años 70 se comenzó a hablar de los sistemas estatales, concebidos como organismos públicos no lucrativos, creados o administrados por los Gobiernos de los estados mexicanos como vehículos de difusión de la educación y la cultura. Los sistemas pioneros, dependientes de Televisión de la República Mexicana (TRM), comenzaron a operar entre 1978 y 1984 en Aguascalientes, Guanajuato, Guerrero, Oaxaca, San Luis Potosí, Tlaxcala y Veracruz (Parker 1998).

programas de radio y televisión en los sistemas son disímbolas. Se conservan cuantiosas colecciones en soportes analógicos y en la mayoría de los casos no se ha iniciado la digitalización. Derivado del impacto de fenómenos naturales como los terremotos y los ciclones, se han destruido programas de radio y televisión. En algunos medios se llevan a cabo actividades de preservación con base en la tecnología disponible. Incluso, se almacenan contenidos digitales a partir de las herramientas utilizables. La gestiona Teresa Velázquez, como presidenta, ha puesto interés y ha emprendido acciones para la salvaguardia de los archivos de radio y televisión. Sin embargo, el riesgo de pérdidas de las colecciones de la radio y la televisión pública es un problema que afrontan los medios de servicio público en México.

El patrimonio sonoro y audiovisual de México

De acuerdo con los resultados del cuestionario sobre el estado de la preservación de archivos sonoros y audiovisuales, en el cual se procesaron 49 participaciones de instituciones mexicanas, se estima que estos archivos resguardan aproximadamente 1 766 372 soportes sonoros y audiovisuales, que corresponden a los soportes analógicos y digitales entregados para su resguardo a los archivos. De estos, el 64 % son documentos sonoros y el 36 %, audiovisuales. Se incluyen datos de radiodifusoras y televisoras públicas, fonotecas y videotecas de instituciones públicas, universidades y centros de investigación, así como de archivos históricos y privados.

Se resguardan en mayor cantidad soportes magnéticos como cintas de carrete abierto y casetes. En segundo término, se da cuenta de la existencia de CD (discos compactos), DAT (*digital audio tape*), DVD (*digital versatile disc*) y Blu-ray. También se conservan discos de microsurco y de larga duración. Solo en algunas instituciones se conservan cartuchos de alambre y cilindros de cera.

Los soportes audiovisuales que se resguardan en mayor cuantía son U-matic, VHS, Betacam, Betacam SP y Betacam SX, así como Video8, DV-DVC, DVCPro, DVCAM, HDV y HDCAM. En menor proporción hay películas de acetato de celulosa, poliéster y algunos films de nitrato.

Los datos obtenidos corresponden mayoritariamente a instituciones públicas, y no se incluyen resultados de las videotecas de las principales televisoras comerciales (Televisa y TV Azteca), dado que no respondieron el cuestionario. No obstante, conviene destacar que la videoteca de noticias de Televisa preserva 340 000 documentos (Rontero 2002), sin considerar las telenovelas y programas de entretenimiento a cargo de la videoteca de PROTELE. Por su parte, TV Azteca resguardaba hasta los primeros años de este siglo 600 000 programas (Barba 2003).

Percepción de riesgo de pérdida

El riesgo de pérdida del patrimonio sonoro y audiovisual ha sido el argumento utilizado para sustentar proyectos de salvaguardia. El término alude a la recomendación formulada por Unesco (1980) a fines del siglo pasado para reconocer a las grabaciones sonoras y audiovisuales como parte del patrimonio. El propósito central de esta recomendación fue atraer la atención de los Estados para sensibilizarlos y que actúen para revertir la posibilidad de destrucción de las grabaciones analógicas por el deterioro sistemático de los soportes y debido a la obsolescencia tecnológica. Después, el concepto se extendió a los soportes digitales, por su alta fragilidad.

El 71,4 % de las instituciones que respondieron reconocen el riesgo de pérdida de sus colecciones. Solo el 26,5 % señala que no existe riesgo porque existen adecuadas condiciones de almacenamiento, los materiales se encuentran en formatos de alta calidad y las tareas de preservación se sostienen mediante un sistema de almace-

namiento masivo digital. También se adujo lo siguiente: «Salvamos digitalmente los archivos dentro de la nube», aun cuando esta no es una práctica recomendada de preservación. El 2,1 % no respondió esta pregunta.

En el caso de México, tanto los archivos analógicos como los de origen digital se ubican en condición de riesgo. Se desconocen el volumen y el tipo de soportes que se preservan. En muchos casos se carece de inventarios y la información proporcionada es una aproximación.

Persisten condiciones inadecuadas de conservación, lo que incide en el deterioro de las colecciones. En México son contadas las instituciones con la infraestructura para conservar en bóvedas con temperatura y humedad adecuadas las colecciones analógicas y digitales. Esta situación afecta de forma progresiva el deterioro de los soportes. Algunas de las respuestas cualitativas del cuestionario señalan, por ejemplo: «Más de 200 cintas de carrete abierto presentan hidrólisis», «Se identifican cintas con hongo», «Sí, están en riesgo debido a la humedad predominante en la zona». La diversidad de climas en México afecta de forma significativa la permanencia de los materiales.

Se evidencia falta de tecnología y obsolescencia de la misma. Esta situación afecta la conservación, la consulta y el uso de los contenidos: «Cada día es más difícil el acceso a los contenidos de algunos soportes», se mencionó en una respuesta. La falta de tecnología adecuada impide que el archivo desarrolle sus actividades y sitúa en condición de riesgo incluso a los materiales digitalizados, por la falta de mantenimiento.

Otro factor fundamental es la carencia de presupuesto, que incide en la falta de personal capacitado, así como de la tecnología necesaria para la preservación digital. Se aduce: «Debido a las limitaciones de presupuesto para mejorar la infraestructura, algunos de nuestros documentos sonoros podrían deteriorarse».

En México los desastres naturales, terremotos y ciclones principalmente, sitúan en condición de riesgo la permanencia de las colecciones sonoras y audiovisuales. Se refieren pérdidas completas de colecciones sonoras y audiovisuales por el terremoto de 2017, así como por los ciclones que cada año suceden en el sureste del país. Con menor frecuencia se señalan como factores la carencia de programas de preservación y la corrupción en las instituciones.

La brecha de la digitalización

La transferencia de contenidos registrados en soportes analógicos a digital, comúnmente conocida como «digitalización», no se ha iniciado o no ha concluido. Este factor es recurrente y se asocia a la falta de recursos económicos, tecnología y personal preparado para este fin. Los archivos que han digitalizado sus colecciones afrontan la falta tanto de la continuidad en los recursos como de herramientas para la preservación digital.

La digitalización de las colecciones sonoras en México comenzó en la radio pública. Radio Educación puso en marcha, desde 2002, la digitalización de sus colecciones y emprendió actividades en favor de su patrimonio radiofónico, que irradió a emisoras de radio de servicio público. Esta acción no tuvo continuidad debido al cambio de funcionarios. A partir de 2008, la Fonoteca Nacional, institución pública que depende de la Secretaría de Cultura, inició la digitalización de soportes analógicos con base en los lineamientos establecidos por la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA, por sus siglas en inglés). Asimismo, el Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indígenas, adscrito al INPI, puso en marcha la digitalización de sus colecciones.

Desde su creación, la Fonoteca Nacional se ha posicionado como un actor fundamental en las tareas de preservación del patrimonio sonoro en México. Contribuye a la digitalización de coleccio-

nes sonoras mediante convenios de colaboración. Por ejemplo, Radio UNAM, emisora universitaria que salió al aire en 1937, y el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), fundado en 1983, firmaron convenios de colaboración con la Fonoteca Nacional para la digitalización de sus colecciones.

En el caso de la transferencia de materiales audiovisuales analógicos a digital, se sabe que se realiza de forma aislada en diversos canales públicos y privados. Destacan en el ámbito comercial Televisa y TV Azteca. En cuanto a la televisión pública, la DGTVE presentó en 2005 el Sistema de Administración de Audio y Video, abocado a digitalizar, catalogar, clasificar y transmitir video. Esta iniciativa buscó atender de manera coordinada la migración hacia las tecnologías digitales del IMER, Radio Educación, Canal Once, Canal 22, el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y de la DGTVE (Tacher 2006). Con esta infraestructura se puso en marcha la Videoteca Educativa de las Américas (VELA), una plataforma en la web para albergar el acervo audiovisual del continente americano con fines educativos. Se carece de documentación sobre los alcances y beneficios de esta iniciativa; a la fecha, el dominio está fuera de operación.

En contraste con la iniciativa anterior, se sabe que la digitalización de los archivos de televisión pública (Canal Once, Canal 22 y TV UNAM) han sido acciones aisladas.

En cuanto al cine, conviene destacar que tanto la Filmoteca de la UNAM como la Cineteca Nacional realizan tareas de digitalización y restauración digital. La prioridad es la digitalización de cintas de nitrato de celulosa. Esta es una tarea selectiva y derivada de la naturaleza de los soportes. En relación con la restauración, destaca la creación del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional.

Fotografía 3
**Digitalización de películas en la Filmoteca
de la Universidad Nacional Autónoma de México**



Fuente: Gerardo León

El 85,7 % de las instituciones que respondieron el cuestionario señalan que han iniciado la digitalización de todas o una parte de sus colecciones. Las respuestas no precisan el avance del total de ítems transferidos a digital. Por su parte, el 6,1 % de los participantes señala que todavía no ha iniciado este proceso. Solo el 43 % de los archivos sonoros que lo han hecho emplean los formatos WAV y AIFF; el 47 % utiliza formatos de compresión como MP3.

En cuanto a lo audiovisual, solo el 5 % digitaliza en formato MXF. Los demás archivos emplean formatos de compresión como MOV, MPG4 y AVI.

En consecuencia, si se considera que el plazo establecido para digitalizar estos contenidos es el año 2025, es probable que una gran cantidad de ellos desaparezcan en los próximos años. Se perderá más

del 50 % de la herencia sonora y audiovisual producida en México. Esta afectación repercutirá sobre todo en las colecciones de radio y televisión de los medios públicos.

Los materiales que puedan ser digitalizados deberán afrontar el desafío de contar con plataformas de preservación digital para mantener sus contenidos a largo plazo. A esta circunstancia se suma que los documentos de origen digital se preservan en el 89,8 % de las instituciones mexicanas. Este tipo de materiales también se sitúan en condición de riesgo debido a que se desconocen los métodos y se carece de tecnologías para su preservación. El crecimiento de este tipo de documentos es constante. De acuerdo con la investigación, la media de producción es de 100 documentos al mes.

Conclusiones

Las acciones de digitalización han sido proyectos aislados que enfrentan problemas económicos, de capacitación e infraestructura tecnológica. Los primeros proyectos de digitalización se basaron en el uso de tecnología propietaria. La falta en la continuidad presupuestal compromete la preservación digital. Además, la formación de los profesionales a cargo de las tareas de preservación digital ha sido intermitente. Se inician diplomados y programas de formación de largo aliento, pero se ven interrumpidos por el cambio de administraciones cada sexenio. Este proceso administrativo afecta también la continuidad del personal que realiza actividades de preservación. Su permanencia depende, más allá de su capacidad profesional, de las iniciativas de los responsables del archivo.

La condición de riesgo de los archivos sonoros y audiovisuales en México afecta tanto a los soportes analógicos que aún se conservan como a los documentos que son nativos digitales. Todo esfuerzo de preservación debe considerar acciones en estos dos frentes. Las soluciones no son únicas ni sencillas: deben desarrollarse a partir de

información confiable y con una perspectiva sustentable para aminorar el riesgo de pérdida.

Referencias bibliográficas

- Amat, María Amparo, y María Jesús López. 2015. «La colección de grabaciones sonoras musicales y de la palabra hablada de la Biblioteca Nacional de España». *Clip de Sedic. Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica* 71. <https://bit.ly/3kUFPRn>.
- Ávila, E., F. León, P. Mendoza, A. Sámano, A. Sánchez, F. Varela, y F. Mejía. 1995. *El video en México*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- Barba, Gabriela. 2003. «La documentación audiovisual». *Cuadernos de Documentación Multimedia* 14: 3-7. <https://bit.ly/2UKL2Rt>.
- Cineteca Nacional. 2009. *Manual de organización. Fideicomiso para la Cineteca Nacional*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- _____. 2018. «Cineteca Nacional lanza versión restaurada de El automóvil gris en Blu-Ray». *Cineteca Nacional*. 21 de noviembre. <https://bit.ly/3kYQ5bH>.
- Dávalos, F. 2004. «Filmografías digitales del cine mexicano». *Revista Digital Universitaria* 6 (5): 2-12. <https://bit.ly/3fjmQie>.
- Díaz Frene, Jaddiel. 2016. «A las palabras ya no se las lleva el viento: Apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)». *Historia Mexicana* 66 (1): 257-98. <https://bit.ly/3kShStY>.
- Fernández, J. 2002. «La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México». En *Los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina*, editado por Perla Olivia Rodríguez, P. Radio Educación y CONACULTA, 171-82. Ciudad de México: Radio Educación.
- Gaceta UNAM. 2019. «A 37 años del incendio en la Cineteca». *Gaceta UNAM*. 22 de marzo. <https://bit.ly/2J0UahV>.
- García, A. 2009. «Los archivos sonoros de la XEW ya forman parte de la Fonoteca Nacional». *La Jornada*. 16 de enero. <https://bit.ly/35R116J>.
- Larios, R. 2018. «Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898 / The Wax Cylinders engraved by Carl Lumholtz in 1898». *Indiana* 2 (34): 211-32.

- Mejía Barquera, F. 1998. «Del Canal 4 a Televisa». En *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*, editado por Miguel Ángel Sánchez de Armas, 19-98. Ciudad de México: Revista Mexicana de Comunicación. MX. 2016. *Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública*. Diario Oficial de la Federación, 9 de mayo. <https://bit.ly/2HiWUXx>.
- Parker, H. 1998. «Sistemas estatales de televisión». En *La televisión mexicana*, editado por Miguel Ángel Sánchez de Armas, 349-66. Ciudad de México: Revista Mexicana de Comunicación.
- Pretelín, R. 2002. «El valor de uso, el carácter patrimonial y el acceso público al archivo videográfico de Canal Once». En *Los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina*, editado por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, 207-14. Ciudad de México: Radio Educación.
- Rangel, Juan Antonio. 2005. «La Videoteca Nacional Educativa, una estrategia para la educación del siglo XXI». *Portal Educativo de las Américas*. <https://bit.ly/2IUizpu>.
- Rodríguez, P., J. Ríos, C. Ramírez, y S. Marchand. 2016. «Born digital records of mexican indigenous people». *UKnowledge*. Accedido 20 de noviembre. <https://bit.ly/2IWepxk>.
- Rondero, R. 2002. «Videoteca, joyas de la historia». *El Universal*. 6 de octubre. <https://bit.ly/36PloiQ>.
- Sosa G., y A. Esquivel. 1998. *Las mil y una radios: Una historia, un análisis de la radiodifusión mexicana*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- _____, y P. Rodríguez. 2007. «La radio en México». En *La radio en Iberoamérica: Evolución, diagnóstico y prospectiva*, coordinado por Arturo Merayo, 245-87. Sevilla, ES: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones.
- Spear, L. 1984. «Cylinder Recordings from Carl Lumholtz' "Unknown Mexico"». *ReSOUND* 1 (3): 3. <https://bit.ly/3lUkg4M>.
- Tacher, J. 2006. «La conservación y preservación de materiales audiovisuales». En *Segundo Congreso Internacional. Los medios públicos de cara a la democracia*, editado por Perla Olivia Rodríguez y Leopoldo Ortega, 151-56. Ciudad de México: La Red.
- UNAM. 2019. «A 37 años del incendio en la Cineteca». *Gaceta UNAM*. <https://www.gaceta.unam.mx/a-37-anos-del-incendio-en-la-cineteca>.
- _____. 2020. «Cronología». *Filmoteca UNAM*. Accedido 20 de noviembre. <https://www.filmoteca.unam.mx/nosotros/cronologia/>.

- Unesco. 1980. «Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento». *Unesco*. 27 de octubre. <http://shorturl.at/hGL07>.
- Valdovinos, Margarita. 2018. «Cantos rituales coras. Materiales históricos de Konrad Theodor Preuss». En *Preservación de documentos sonoros y audiovisuales de origen digital*, coordinado por Perla Rodríguez, 33-42. Ciudad de México: IIBI UNAM. <https://bit.ly/3nHljWn>.
- Vidaurreta, J. 2005. «La experiencia de los archivos periodísticos de Televisa». En *Memorias del Segundo Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales*, editado por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, 145-52. Ciudad de México: Radio Educación.

Los archivos sonoros y audiovisuales en Perú

Alejandro Cornejo Montibeller
Universidad San Martín de Porres, Perú

Instituciones y legislación

Los archivos audiovisuales y sonoros de Perú se encuentran en una situación de emergencia por diferentes motivos, entre ellos la ausencia de una política nacional de rescate y preservación; la inexistencia de un censo, una identificación y/o un inventario de los archivos existentes; y una geografía agreste o extrema en muchos lugares, condiciones que incrementan el riesgo de los archivos. Asimismo, se evidencia la falta de infraestructura especializada para el almacenamiento de documentos físicos, así como la desinformación o el poco conocimiento del Estado y de la sociedad en torno a la importancia y el valor que representan estos documentos como patrimonios de la nación.

En Perú, la principal norma a este respecto es la Ley General del Patrimonio Cultural, Ley n.º 28296, promulgada en 2004, que «establece políticas nacionales de defensa, protección, promoción, propiedad y régimen legal y el destino de los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de la Nación» (PE 2004, título preliminar).³¹

31 El art. II entiende por bien integrante del patrimonio cultural de la nación «toda manifestación del quehacer humano —material o inmaterial— que por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la ley» (PE 2004).

Dicha ley clasifica dentro del grupo de bienes materiales muebles a los «documentos manuscritos, fonográficos, cinematográficos, videográficos, digitales, planotecas, hemerotecas y otros que sirvan de fuente de información» (PE 2004, título I), hecho que evidencia la falta de análisis crítico acerca de las definiciones, pautas de documentación y medidas técnicas recomendadas por la Unesco (Díaz 2014).

La ley en cuestión no especifica ni diferencia el nivel sonoro del audiovisual, ni el análogo del digital. Además, como instrumento legal, se muestra poco útil para las instituciones involucradas en la recuperación y salvaguardia de los archivos sonoros y audiovisuales, dado que no plasma las necesidades reales de los propietarios según las características sus bienes. Tampoco detalla la situación de los bienes muebles o inmuebles que no tienen dueño ni respaldo legal, ni establece los deberes del Estado para promover y facilitar la protección de este tipo de archivos (Díaz 2014).

Según las sugerencias de la Unesco, se debería estandarizar los sistemas de catalogación; mantener en buenas condiciones el equipo de reproducción y proyección del material que se preservará, y velar por las normas referentes al almacenamiento, la salvaguardia, la conservación, la restauración y la reproducción de dichos archivos (Unesco 1980), acciones fundamentales que hoy en día se desarrollan de manera aislada o poco articulada entre la Ley n.º 28296 y otras iniciativas legales y de oficio del Ministerio de Cultura.

Este es el caso de los *Lineamientos de Políticas Culturales 2013-2016* elaborados por el Ministerio de Cultura, que constan de una serie de propuestas y acciones, y que tienen como uno de sus objetivos «defender, cuidar y poner en valor el patrimonio, apoyar las industrias culturales, promover y difundir las artes» (PE Ministerio de Cultura 2012, 6). Este documento propone la defensa y apropiación social del patrimonio, y se refiere a la responsabilidad que tiene el Estado peruano de defender el patrimonio como un activo social irremplazable,

cuya gestión adecuada genera beneficios a la ciudadanía. Además, resalta los valores simbólicos, históricos y de uso que posee el patrimonio, y atribuye al Ministerio de Cultura la responsabilidad de la conservación, puesta en valor, promoción e investigación.

Los lineamientos se refieren también a la importancia de la difusión y «promoción de libros, películas o música como punto de encuentro y de alianzas entre creadores, intermediarios, y usuarios, aprovechando las potencialidades democratizadoras de internet» (PE Ministerio de Cultura 2012, 27). Estas propuestas no poseen implicancias legales y «servirían para mejorar la gestión cultural en el Estado solo si son debidamente formuladas y articuladas en la Constitución y la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación» (Díaz 2014, 43), lo que hasta el momento no se desarrolla efectivamente.

Adicionalmente, el Ministerio de Cultura publicó el documento *Política Nacional de Cultura al 2030*, que ha evidenciado algunas deficiencias en lo que denomina «problemáticas públicas» en el tema cultura, que van desde una escasa inversión pública hasta la débil capacidad del Estado en la gestión cultural y la limitada salvaguardia y transmisión de la memoria cultural. El documento recomienda fortalecer la participación de los ciudadanos en la vida artístico-cultural, al promover el desarrollo de infraestructura cultural física y digital para el acceso a bienes y servicios culturales (PE Ministerio de Cultura 2019).

Otras recomendaciones de la propuesta son fortalecer la protección y puesta en valor del patrimonio cultural por parte del Estado en asociación con aliados estratégicos, así como fortalecer el papel de los museos y otras instituciones museales respecto a la valoración y transmisión de la memoria histórica y del patrimonio cultural, ante la poca apreciación que tienen actualmente (PE Ministerio de Cultura 2019). Estas constituyen una serie de acertadas recomendaciones al 2030, desestimadas hasta la fecha, con lo que se postergan acciones conjuntas que las instituciones involucradas deberían acoger y replicar entre los interesados.

Si bien la Ley de la Cinematografía Peruana, Ley n.º 26370, no está dedicada a la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual, es un documento afín que presenta, entre sus capítulos y artículos, conceptos y obligaciones similares a los *Lineamientos* y a la *Política Nacional al 2030*, tales como «preservar el patrimonio del país fomentando el establecimiento de filmotecas y otros centros especializados para la conservación, restauración, archivo y difusión de obras cinematográficas» (PE 1974), ideas que siguen siendo postergadas durante décadas, tales como la creación de la Cineteca Nacional, que se anunció en 2012 y hasta la fecha no se concreta.

En ese ámbito, se debe mencionar al Consejo Nacional de Cinematografía, un grupo constituido por diez renombrados representantes de instituciones especializadas, que no considera en su nómina a expertos o instituciones relacionadas con la preservación de los archivos audiovisuales o de la archivística en general (PE 1974, capítulo IV).

Este tejido legal y normativo requiere seguimiento y control permanentes para cumplir sus objetivos, mas existe en el Ministerio de Cultura y sus instituciones dependientes una preocupante inestabilidad desde hace más de tres años, reflejada en su constante cambio de ministro (ocho ocasiones), un hecho que imposibilita un trabajo sostenido y coordinado entre las instituciones, gerencias, direcciones y áreas dependientes de este despacho. La entrada y/o salida de un ministro paraliza por meses proyectos transversales en el tema cultural, al ser necesaria la coordinación entre los responsables de instituciones como la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación y el Instituto de Radio y Televisión del Perú (IRTP), instancias involucradas con la preservación de documentos sonoros y audiovisuales, y poseedores de una gran cantidad de archivos del Estado peruano.

Las tres instituciones mencionadas poseen autonomía en sus decisiones de gestión, pero muchas veces esta «independencia» hace que las acciones sean débiles y poco efectivas, dado que finalmente

dependerán de la normatividad vigente, de la institución rectora y del liderazgo de sus principales autoridades.

Al revisar las normas, los lineamientos y las políticas referidas al patrimonio cultural y su preservación que involucran a estas instituciones, las obligaciones estatales parecen ser coherentes y coordinadas. Sin embargo, documentos como *Estudio y propuesta sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano* (Wiener 2015), publicado por el Ministerio de Cultura en 2015, ponen en evidencia que hasta la fecha los estudios y conclusiones de especialistas no se materializan, lo que empeora la situación de los soportes expuestos a las inclemencias del clima y la exposición inadecuada de los soportes, año tras año.

Archivo General de la Nación

El Archivo General de la Nación (AGN) fue creado el 15 de mayo de 1861 como Archivo Nacional, y adquirió su actual denominación en 1972. En 1981 fue designado organismo público descentralizado y desde 1991 es el ente rector del Sistema Nacional de Archivos (SNA), instaurado con la finalidad de integrar de forma estructural, normativa y funcional los archivos de las entidades públicas existentes en el ámbito nacional, mediante la aplicación de principios, normas, técnicas y métodos de archivo con los que se garantice la defensa, conservación, organización y servicio del patrimonio documental de la nación (PE 1991).

El SNA está integrado por veinticuatro archivos regionales, dos archivos subregionales y los archivos públicos.³² El AGN está adscrito al Ministerio de Cultura desde 2010, año en el que fue creado este ministerio. Esta institución se ocupa de la

32 La Ley n.º 25323 reconoce como archivos públicos a «los pertenecientes a las entidades del Estado, cualquiera fuere su naturaleza, régimen legal y dependencia, sean regionales o locales, y archivos notariales en general» (PE 1991).

defensa y conservación del Patrimonio Documental de la Nación y [de] su uso racional, responsable y transparente. Para ello establece normas, disposiciones técnicas y coordina las acciones necesarias para el funcionamiento de los archivos, a través de los cuales se pone al servicio de la comunidad nacional e internacional una muy valiosa información, fomentando la investigación científica. (PE Archivo General de la Nación 2020)

Asimismo, de acuerdo a Reglamento de Organización y Funciones (ROF), del año 2018, una de sus funciones es «identificar, inventariar, inscribir, registrar, investigar, proteger, conservar, difundir y promover los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación de su competencia» (PE Archivo General de la Nación 2018, 2).³³

Entre los años 2019 y 2020, el AGN ha publicado una serie de normas y directivas tales como los *Lineamientos para la digitalización del patrimonio documental archivístico del Archivo General de la Nación*, la *Norma para la organización de los documentos archivísticos en la entidad pública*, la *Norma para la descripción archivística en la entidad pública*, la *Norma para la conservación de documentos archivísticos en la entidad pública*, y la *Norma para servicios archivísticos en la entidad pública*. Todas estas directivas se desarrollan en respuesta a la Ley Marco de Modernización de la Gestión del Estado, Ley n.º 27658,³⁴ y de conformidad con el Decreto Supremo n.º 005-2018-MC.³⁵

33 El ROF menciona que al AGN le corresponden doce funciones generales; la séptima función es la mencionada en este párrafo.

34 Esta ley establece que: «Los entes rectores de los sistemas administrativos implementan acciones que contribuyan a la eficiencia y la simplificación de los sistemas administrativos bajo su competencia, para lo cual revisan periódicamente sus regulaciones a fin de determinar el efecto y los costos de su aplicación en la gestión pública, considerando la heterogeneidad institucional del Estado» (PE 2002).

35 El decreto menciona que la «Dirección de Desarrollo de Políticas Archivísticas está encargada de proponer las políticas y normas relativas a los procesos archivísticos [...]; elaborar propuestas de políticas y normas relativas a los procesos archivísticos» (PE 2018).

Mediante estas acciones legales, el Archivo General de la Nación demuestra un interés concreto en establecer los procesos adecuados para la preservación de archivos, al definir las normas técnicas para tal efecto. Sin embargo, existen muchos puntos que corregir y adecuar con el fin de conseguir una normativa nacional para cada una de las etapas del proceso de preservación, como se aprecia en la *Norma para la conservación de documentos archivísticos en la entidad pública*,³⁶ en la que se propone la construcción de un archivo central que incluya el área de servicios, el área de procesos técnicos y archivísticos, y un espacio que será destinado en mayor porcentaje al repositorio. Asimismo, esta norma considera que los medios ópticos, discos, soportes analógicos de audio y video en cinta magnética y otros soportes deben estar en el mismo repositorio del archivo de los documentos de papel y fotográficos, con lo cual se centralizan todos los archivos en la sede central de la institución y se cumplen las normas técnicas idóneas para este tipo de locales.

Las mencionadas normas y decisiones institucionales del AGN demuestran que, si bien se ha interiorizado la importancia de efectuar acciones preventivas y correctivas para la conservación de los archivos de las entidades públicas, estas aún no son suficientes, pues la mención de los archivos sonoros y audiovisuales no es clara, ni se especifican los protocolos de coordinación con la Biblioteca Nacional o el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú. Cabe mencionar que estas instituciones han desarrollado sus propios proyectos para la conservación y preservación de sus colecciones, dejando de lado el trabajo colaborativo entre especialistas de las diferentes áreas del Ministerio de Cultura.

36 Directiva n.º 01-2019-AGN/DC.

Biblioteca Nacional del Perú

En 2009, la Biblioteca Nacional del Perú (BNP) recibió una donación cultural del Gobierno de Japón consistente en equipos para la conversión digital de filmes cinematográficos, discos de vinilo, discos de carbón, cintas de audio de carrete abierto, videos VHS y Betamax, entre otros soportes analógicos con una antigüedad de más de setenta años. Esta labor de conversión de archivos se realiza en la sede central, en un pequeño espacio acondicionado para la digitalización y documentación, un entorno que no posee las condiciones idóneas para la manipulación y el traslado de los soportes analógicos. No se cuenta con información exacta de la cantidad de documentos sonoros y audiovisuales que resguarda la institución.

Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú

Desde el año 2012, el IRTP lleva a cabo el proyecto «Mejoramiento del servicio de documentación audiovisual y fonográfico del Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú», concebido como «una iniciativa que luche por conservar la historia del Perú en audio y video, y es una lucha contra el tiempo porque a medida que este transcurre se reducen las probabilidades de recuperación de los soportes físicos que aún se conservan» (PE IRTP 2019, 1).

El proyecto no solo establece la realización de un inventario de sus archivos (dispersos a nivel nacional en sus sedes regionales de radio y televisión), sino también su digitalización, catalogación y publicación. Este objetivo constituye un enorme reto, si tenemos en cuenta las decenas de miles de horas que implica procesar los más de 150 000 documentos que forman parte fundamental de la historia televisiva y radiofónica del país desde los años 50.

El objetivo principal de este proyecto es contribuir con la conservación de la memoria colectiva y el patrimonio histórico de la na-

ción, a través de un adecuado servicio de almacenamiento y gestión del contenido físico y digital del archivo audiovisual y fonográfico del IRTP. Adicionalmente, según la información registrada en el Banco de Proyectos del Ministerio de Economía y Finanzas,³⁷ incluye la construcción de un local de almacenamiento físico de archivos, climatizado y con aislamiento electromagnético, un programa de restauración y migración digital, y un programa de tratamiento documental. Este último incluye la adquisición de equipos de reproducción de formatos analógicos e infraestructura de *hardware* y *software* para ingesta, almacenamiento y administración del contenido digital, entre otras actividades, como la capacitación de personal en restauración y tratamiento documental.

Este constituye sin duda alguna un proyecto pionero. Desde su concepción se lo vislumbró como una suerte de «protoarchivo audiovisual y sonoro del Perú», al considerarlo un espacio en el que confluirían todas las colecciones para su salvaguardia y preservación.

La parte fonográfica del proyecto está conformada por Radio Nacional y Radio La Crónica del IRTP, dos emisoras que acumularon en su audioteca más de 29 000 cintas de carretes, 2600 casetes, 10 000 vinilos de 33 RPM y 9000 vinilos de 45 RPM, es decir, un aproximado de 28 000 horas de producción fonográfica que contienen la memoria de la radio y la música nacional (Aroni 2016).

En el marco del mismo proyecto, Televisión Nacional del Perú del IRTP calculó que aproximadamente cuenta con 63 655 horas de producción televisiva en formatos como cintas de 1" y 2", Betacam, Betamax, carretes, cartuchos, DVCAM, DVCPro, filmes de 16 y 35 mm, S-VHS, U-matic, entre otros.

En resumen, el IRTP posee el mayor inventario de documentos sonoros y audiovisuales públicos, recopilados durante siete años desde la puesta en marcha del proyecto, y se espera que el Estado pe-

37 SNIP del proyecto de inversión pública: 174985.

ruano materialice sus objetivos y permita a la comunidad el acceso a la memoria audiovisual y sonora de Perú.

Este proyecto debería establecer un punto de encuentro con los demás archivos del Estado, con el fin de centralizar esfuerzos y nutrirse con la experiencia de especialistas del AGN, la BNP y la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y Nuevos Medios (DAFO). De esta manera se abriría además la posibilidad de que participen archivos privados que hayan realizado proyectos de preservación, digitalización y catalogación de este tipo. Unificar los esfuerzos en la centralización de los archivos sonoros y audiovisuales del Estado en un solo espacio debería ser un punto de discusión que involucre a todas las entidades, para buscar además la participación de la comunidad internacional en asesorías técnicas necesarias en todo el proceso de preservación, así como en capacitaciones con el fin de especializar al personal responsable de estos archivos.

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y Nuevos Medios

La DAFO es una unidad orgánica del Ministerio de Cultura del Perú que desde 2013 diseña, promueve, propone y ejecuta las políticas, los planes, las estrategias y las normas para el desarrollo y la promoción de la industria audiovisual, fonográfica y de los nuevos medios (PE DAFO 2020). Esta oficina tiene entre sus objetivos preservar el patrimonio audiovisual y fonográfico de la nación.

Esta dirección fue la más solícita a conversar con el representante en Perú de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), pues desde el primer momento mostró empatía con los objetivos de la red, al resaltar su preocupación e interés por identificar los archivos sonoros y audiovisuales existentes en territorio peruano. La DAFO fue además la única oficina del Estado adjunta al Ministerio de Cultura que compiló la fi-

cha informativa requerida para el Observatorio de Archivos Sonoros y Audiovisuales de Iberoamérica.

Desde su creación, la DAFO administra los documentos heredados del antiguo Consejo Nacional del Cine (CONACINE), una colección que cuenta con aproximadamente 2000 archivos audiovisuales y sonoros originales y únicos, con antigüedad de más de 20 años y en soportes como Betacam, DVD y formatos digitales que sostenidamente se incrementan, gracias a las copias de obras que personas naturales o jurídicas ganadoras de los concursos de Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual entregan a la DAFO como parte de los requisitos de las postulaciones. Eventualmente, la dirección acoge colecciones de algunas instituciones que solicitan el servicio de preservación.

La DAFO no cuenta con las condiciones para la preservación de archivos ni espacio especializado; además, identifica que una de sus principales dificultades es no tener reproductores analógicos de audio y video, por lo que hasta la fecha del registro solo pudieron digitalizar cincuenta archivos³⁸ de manera artesanal y sin protocolos técnicos. El único reproductor analógico que posee la dirección es un proyector de cine de 35 mm, útil pero no suficiente para la gestión de sus archivos, teniendo en cuenta, además, que esta herramienta analógica requiere de mantenimiento constante.

Este organismo se ha convertido en la institución clave para el impulso de la producción audiovisual. Gracias a los estímulos económicos para la actividad cinematográfica y audiovisual, la industria del cine, la música y las nuevas propuestas digitales se encuentra en auge. Este desarrollo debe ser acompañado por un plan minucioso y responsable de salvaguardia y preservación de los nuevos archivos sonoros y audiovisuales nativos digitales.

38 Información hasta el segundo semestre de 2019.

Museo de Arte de Lima (MALI)

La Biblioteca Manuel Solari Swayne y el Archivo de Arte Peruano (AAP) pertenecen al Área de Documentación del Museo de Arte de Lima (MALI). Ambos reúnen el principal acervo especializado en arte en Perú.

Desde 1996, el AAP tiene como objetivo asegurar a los investigadores del arte peruano el acceso a materiales bibliográficos y hemerográficos, y cuenta con más de 2100 portafolios de artistas plásticos peruanos y más de 500 portafolios temáticos de todo Perú. A esta colección se suman las 500 fotografías de monumentos coloniales del archivo de Manuel González Salazar y el archivo fotográfico de Francisco Stastny, de la década de 1960.

Según el registro enviado a la RIPDASA, el AAP está preparado para el proceso de preservación con apoyo interinstitucional, y en la actualidad cuenta con aproximadamente 410 documentos sonoros y audiovisuales, la mayoría analógicos. Para su almacenamiento, utilizan desde hace diez años discos compactos (CD), con lo que han digitalizado hasta la fecha cien documentos sonoros y audiovisuales en formatos MP3 y AVI, respectivamente.

El AAP acusa la carencia de equipos analógicos para la reproducción de audio y video, resalta que las colecciones provienen principalmente de donantes e identifica como los documentos más antiguos y valiosos a las cintas de 35 mm del cineasta peruano Armando Robles Godoy.

Ante esta problemática, se hace evidente la falta de coordinación entre instituciones, pues el IRTP o la DAFO podrían encargarse de la digitalización de este acervo, dado que ambas entidades poseen reproductores de 35 mm. Este es un ejemplo que demuestra la necesidad de una gestión y seguimiento a los proyectos y procedimientos de las instituciones estatales con el fin de preservar los archivos sonoros y audiovisuales de Perú.

Archivolat de ASIMTRIA

Archivolat de ASIMTRIA es una plataforma transdisciplinar que desde 2006 se enfoca en la creación audiovisual, sonora y experimental, principalmente de artistas latinoamericanos. El archivo posee una colección de más de 250 documentos exclusivamente digitales y utiliza un servidor *online* en formatos MP3 y MPEG-4 para sonido y video, respectivamente.

El archivo no posee un repositorio en físico, y tiene una solución propia adaptada por la misma institución. Asimismo, al igual que la DAFO y el AAP, no posee políticas ni procedimientos para la preservación y, por ser una institución que promueve la creación artística, la mayoría de sus documentos son únicos y originales. Utiliza su página web para el acceso y la difusión de sus contenidos.

Acceso y difusión

Algunas instituciones decidieron hacer pública la información de sus archivos históricos. Una de ellas es el AGN, que desarrolló en junio de 2020 un ciclo de conferencias denominado «Conociendo el Archivo General de la Nación: Memoria del Perú», con el objetivo de difundir el trabajo de la AGN y presentar el Archivo Histórico y sus fondos documentales. Asimismo, ha propuesto en sus redes sociales «El documento del mes», una iniciativa de microprograma que presenta eventos destacados de la historia del Perú mediante documentos, fotográficos y en papel, del repositorio del Archivo General de la Nación que por primera vez se hacen públicos.

En 2017, en el marco de la celebración por sus ochenta años, Radio Nacional del Perú hizo públicos archivos históricos de músicos y cantantes del siglo pasado, radionovelas, publicidad antigua, entrevistas y discursos presidenciales, a través de un micrositio denomi-

nado *Memoria*, que incluye una galería de videos y fotos exclusivas, parte del archivo histórico de la radio.

Frecuentemente, Televisión Nacional del Perú (TV Perú) recurre a sus archivos históricos para producir contenidos de programación diaria en informativos y programas de corte histórico, como *Sucedió en el Perú*, *Costumbres* y *Reportaje al Perú*.

La Biblioteca Nacional del Perú habilitó BN Virtual, un canal de YouTube en el que presenta material audiovisual del siglo XX, videos cortos de actividades políticas, festividades, informes de la vida cotidiana, actividades culturales, entre otros, de la década de los 40 en adelante.

Estas iniciativas de difusión por lo general no representan un canal de consulta constante y responden generalmente a iniciativas de coyuntura. Quedan por lo tanto postergadas, sin actualización de contenidos ni información adicional que las enriquezca.

Acceder a los archivos sigue siendo una tarea difícil y excesivamente burocrática, lo que dificulta la investigación y la educación al respecto del patrimonio sonoro y audiovisual histórico.

Otros archivos peruanos

En Perú, los archivos pertenecen principalmente al Estado, a instituciones privadas, patronatos, fundaciones, organismos no gubernamentales (ONG), instituciones mixtas, personas naturales o jurídicas, y familias. En el caso de los archivos, la DAFO, el AAP y Archivat representan la situación peruana en relación con la preservación de los documentos sonoros y audiovisuales, ya que cada uno expone sus estrategias y métodos para conseguir el éxito en sus proyectos de preservación, en un contexto desorganizado y carente de liderazgo institucional especializado.

Si bien RIPDASA-Perú tuvo éxito para informar —mediante llamados telefónicos y correos electrónicos— respecto a la red e in-

uitar a los responsables de diversos archivos a que enviaran información para el Observatorio Latinoamericano, no hubo una respuesta satisfactoria, debido principalmente a la desconfianza, a la desidia, al desconocimiento de la información solicitada y a la excesiva burocracia. Por ende, no se pudieron compilar las fichas tipo encuesta distribuidas en Iberoamérica por RIPDASA.

En este proceso de identificación y ubicación se descubrió la existencia de otros archivos de gran importancia, como el Centro de Documentación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, que cuenta entre su colección etnográfica con grabaciones audiovisuales y sonoras de música, danzas, fiestas y relatos en cintas magnetofónicas, discos de carbón y vinilos, así como filmes de 16 mm realizados en los años 50 y 60 por investigadores de la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación, por iniciativa de José María Arguedas. Esta colección inició el proceso de digitalización en el año 2005, como parte del proyecto que incluye la edición y difusión de los documentos más antiguos, así como de su restauración (Centro de Documentación y Archivo Audiovisual 2020).

El Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú tiene un catálogo audiovisual que incluye fotografías, audios, imágenes en movimiento y documentos en repositorios que abarcan música de los Andes, la Amazonía y la Costa en condiciones físicas controladas, como corresponde a este tipo de archivos. Posee también islas de edición, equipos de registro, una biblioteca y catálogos en línea, y se espera que sus servicios de consulta virtuales puedan estar totalmente disponibles en un tiempo breve (Martínez Espinoza 2019).

Un archivo particular es el del programa de radio *Tierra fecunda*, producido por el Centro Peruano de Estudios Sociales (CEPES). Con treinta años al aire, se convirtió en un espacio de difusión etno-

gráfica con un amplio catálogo musical local, gran parte de él registrado en festividades agrícolas y religiosas emitidas por Radio Unión y muchas otras emisoras regionales (Martínez Espinoza 2019).

En relación con los medios de comunicación como la televisión y la radio comercial, predominantemente limeños, se tiene información de que las principales cadenas y corporaciones han incluido sistemas de almacenamiento de última generación, priorizando la producción contemporánea de audio y video, para proveer a sus producciones actuales de investigación y entretenimiento.

Muchas son las colecciones perdidas por falta de una gestión adecuada de los archivos de medios de comunicación, por haber desechado aparatos de reproducción analógica, o porque el personal no fue capacitado para el tratamiento de este tipo de archivos ni para su catalogación adecuada.

Las radios locales guardan colecciones históricas que representan la memoria colectiva de sus regiones. Desde Radio Cutivalú en Piura hasta Radio Salkantay en el Cusco, por décadas difundieron las costumbres, la música y la narrativa local, pero estos archivos inevitablemente se pierden al no seguir protocolos mínimos de conservación.

Existe también un gran número de archivos eclesiásticos —desde el Archivo Arzobispal de Lima hasta los diferentes archivos arzobispaes regionales, iglesias, conventos, parroquias, etc.—, de cuyo contenido poco se sabe, y que podría incluir documentos sonoros y audiovisuales de gran importancia patrimonial.

Hay otros muchos archivos importantes que guardan en sus instalaciones valiosos documentos sonoros y audiovisuales: el Archivo de la Municipalidad Metropolitana de Lima, el Archivo del Centro de Documentación de Editora Perú, el Archivo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Archivo del Congreso de la República de la Nación, la Fimoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Instituto Francés de Estudios Andinos, el Archivo Histórico

Riva Agüero, el Fondo Documental del Centro de Estudios Históricos Militares del Perú, la Biblioteca del Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, la Casa Museo José Carlos Mariátegui, el Archivo del Centro de Documentación Periodística de *El Comercio*, el Archivo del Grupo RPP, entre otros.

Algunos medios de comunicación privados³⁹ han desarrollado sus propios repositorios, cumpliendo normas técnicas internacionales para la conservación y preservación. La mayoría de las 5667 estaciones de radio y 1829 estaciones de televisión locales y regionales han improvisado el almacenamiento de sus archivos en espacios inadecuados para la conservación (PE Consejo Consultivo de Radio y Televisión 2019).

En esta búsqueda, se han identificado hasta la fecha veintitrés archivos eclesiásticos⁴⁰, pero se sabe que son más y muy pocos han publicado sus documentos, sin duda ricos en información de actividades religiosas, celebraciones, misas y homilías representativas de cada región.

Asimismo, se han identificado hasta la fecha 28 archivos municipales, 25 archivos regionales y subregionales, y más de 60 archivos universitarios, asociados por lo general a sus sistemas de bibliotecas.

A esta lista se incluyen los archivos de ministerios, museos, institutos, beneficencias y centros de documentación, así como archivos familiares y comunitarios, de los que se tiene poca información, por lo que es fundamental el rastreo y la identificación de sus colecciones.

39 Latina Canal 2, ATV Canal 9 y América Televisión han implementado repositorios con las condiciones de climatización adecuadas y con sistemas de almacenamiento LTO, discos ópticos y NAS.

40 Se incluyen archivos arzobispaes, de prelaturas, obispados, iglesias y parroquias.

Conclusiones, sin concluir

Cada región expresa sus propias problemáticas y retos para concretar sus acciones o proyectos de preservación, como la geografía diversa y accidentada, el calor y la humedad de territorios inestables que son parte del Cinturón de Fuego del Pacífico.

Los esfuerzos deben multiplicarse: deben iniciarse procesos de preservación en los archivos, con la participación de instituciones especializadas del Estado, con un trabajo coordinado entre públicos y privados, para informar a los ciudadanos al respecto de la importancia de los archivos sonoros y audiovisuales como elementos fundamentales en la apropiación ciudadana del patrimonio cultural de la nación.

Los centros de educación superior de la archivística y bibliotecología deben contemplar en el perfil de sus egresados a especialistas en conservación y preservación de documentos sonoros y audiovisuales analógicos y digitales, buscando convenios y pasantías extranjeras para capacitaciones en instituciones referentes en estas temáticas.

Existe una pérdida constante de archivos, ya sea por el mal estado de sus soportes o por el robo sistematizado que diferentes instituciones han denunciado. Se ha incrementado el comercio en el mercado negro de este tipo de documentos, por lo que es necesaria una reglamentación que defienda estos patrimonios con sanciones efectivas e implemente en las instituciones del Estado protocolos más efectivos de seguridad.

La búsqueda de archivos sonoros y audiovisuales en Perú resaltó la urgencia de que el Estado asuma el liderazgo en el rescate, la conservación y la preservación de los archivos sonoros y audiovisuales, articulando el trabajo entre instituciones privadas y organismos internacionales especializados en el tema.

Referencias bibliográficas

- Aroní, Pamela. 2016. «La conservación de los archivos fonográficos de Radio Nacional del Perú como patrimonio cultural de la nación». Monografía de pregrado, Universidad Jaime Bausate y Meza, Perú. <https://bit.ly/35ScOlq>.
- Centro de Documentación y Archivo Audiovisual. 2020. «Archivo histórico». *Centro de Documentación y Archivo Audiovisual*. Accedido 21 de noviembre. <https://bit.ly/2UL08Gs>.
- Díaz, Katherine. 2014. «El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad». Tesis de pregrado, Universidad Pontificia Católica del Perú. <https://bit.ly/3398sVc>.
- Martínez Espinoza, Marino. 2019. «Panorama del registro etnográfico audiovisual de la música tradicional peruana». Trabajo de investigación de pregrado, Escuela Superior Nacional de Folklore José María Arguedas, Perú. <https://bit.ly/3pPa7sG>.
- PE. 1974. *Ley n.° 26370, Ley de la Cinematografía Peruana*. Diario Oficial El Peruano. 23 de octubre. <https://bit.ly/2IP0FoF>.
- _____. 1991. *Ley n.° 25323, Ley del Sistema Nacional de Archivos*. Diario Oficial El Peruano. 10 de junio. <https://bit.ly/3pLrCul>.
- _____. 2002. *Ley n.° 27658, Ley Marco de Modernización de la Gestión del Estado*. Diario Oficial El Peruano. 17 de enero. <https://bit.ly/2IWxos0>.
- _____. 2004. *Ley n.° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. Diario Oficial El Peruano. 21 de julio. <https://bit.ly/2INvzh9>.
- _____. 2018. *Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Archivo General de la Nación-AGN*. 14 de junio. <https://bit.ly/3nFRIMQ>.
- PE Archivo General de la Nación. 2018. «Quiénes somos». <https://bit.ly/37JHyop>.
- _____. 2020. «Nuestra Historia». *Archivo General de la Nación*. Accedido 21 de noviembre. <https://bit.ly/393wB36>.
- PE Consejo Consultivo de Radio y Televisión. 2019. *TV y radio en cifras 2019*. Lima: Ministerio de Transportes y Comunicaciones. <https://bit.ly/2ISyFQt>.
- PE DAFO. 2020. «Quiénes somos». Accedido 21 de noviembre. <http://dafo.cultura.pe/15721-2>.

- PE IRTP. 2019. *Proyecto n.º 174985, Mejoramiento del Servicio de Documentación Audiovisual y Fonográfico del Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú*. 11 de octubre. <https://bit.ly/39arA9b>.
- PE Ministerio de Cultura. 2012. *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016. Versión Preliminar*. Lima: Ministerio de Cultura. <https://bit.ly/339auEO>.
- _____. 2019. *Política Nacional de Cultura al 2030*. Lima: Ministerio de Cultura. <https://bit.ly/3nIvGcw>.
- Unesco. 1980. «Actas de la Conferencia General, 21.ª reunión, Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980, v. 1: Resoluciones». *Unes-DOC*. 28 de octubre. <https://bit.ly/3fjTuQS>.
- Wiener, C. H. 2015. *Estudio y propuesta sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.

Archivos sonoros y audiovisuales en Puerto Rico: Compromiso, preservación y resiliencia

Mirerza González Vélez

Nadjah Ríos Villarini

Hilda T. Ayala González

Jorge Santiago Pintor

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Introducción

Puerto Rico, un territorio no incorporado de los Estados Unidos, es un archipiélago de islas que cuenta con un acervo amplio y único de archivos sonoros y audiovisuales. Estos fondos documentales sonoros y de imágenes en movimiento datan de los primeros años del siglo XX, dado el temprano acceso a tecnologías para la producción local de grabaciones musicales entre 1909 y 1913, el establecimiento de la primera estación de radio en 1922, y un plan concertado por Gobiernos locales para utilizar medios sonoros y audiovisuales como instrumentos políticos y educativos (Rosario Albert 2006, 198-199).

Este capítulo expone aspectos generales sobre el acervo sonoro y audiovisual preservado en soportes magnéticos, radiofónicos, fílmicos, televisivos y digitales en Puerto Rico. Propone además una tipología en cuanto a los diversos modelos de archivos que en la isla custodian materiales únicos, y explora sus cualidades, la valoración de sus objetos y contenidos y las condiciones de sus soportes. Esta tipología supone cuatro categorías de archivos: archivos gubernamentales, archivos de la Universidad de Puerto Rico, archivos de

fundaciones sin fines de lucro, y archivos comunitarios. Cada modelo cuenta con una estructura organizacional propia con objetivos y metas diversas que impone acercamientos variados al manejo de los acervos que custodian.

El diseño transeccional descriptivo empleado en este proyecto permitió recopilar datos de manera voluntaria de trece de estos archivos.⁴¹ Utilizando un enfoque principalmente cualitativo, se administró un cuestionario en línea y se realizaron entrevistas telefónicas, mediante plataformas de reunión virtual y/o vía correo electrónico a los participantes, para facilitar el acopio de datos durante el período de distanciamiento físico a causa de la pandemia por el COVID-19. La convocatoria sobre este proyecto fue divulgada a través de correos electrónicos y las redes sociales Facebook e Instagram.

Además, se discuten estrategias de preservación ante los efectos del cambio climático en la región del Caribe. El impacto de los desastres naturales —a saber, el paso de los huracanes Irma y María en 2017, así como los movimientos telúricos que tienen lugar en la región sur de Puerto Rico desde inicios del 2020— presenta oportunidades particulares para articular planes de intervención de documentos sonoros y audiovisuales con el fin de preservarlos efectivamente, así como para identificar contenidos digitalizables que partan de un plan bien pensado que considere escenarios a corto, mediano y largo plazo.

Archivos gubernamentales

El Archivo General de Puerto Rico (AGPR)⁴² se estableció en 1955 por virtud de ley bajo el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), y es el

41 Los investigadores agradecen a los responsables de cada uno de los trece archivos participantes en este proyecto su colaboración en la elaboración de este capítulo. Por razones de espacio, lamentablemente, es imposible mencionarlos de manera individual.

42 Disponible en: <https://www.icp.pr.gov/archivo-general>.

mayor custodio de colecciones, tanto de carácter público como privado. En la actualidad cuenta con dos unidades: el Archivo de la Música y Sonido (AMS) y el Archivo de Imágenes en Movimiento (AIM).

Archivo de la Música y Sonido

El AMS inició en 1966 como repositorio de grabaciones musicales y de estudios de campo. En 1992 recibió también el depósito de la Colección de Grabaciones del ICP. Al presente mantiene más de 10 000 grabaciones en diversos formatos: desde los cilindros de cera y celuloide —en los que se preservan las primeras grabaciones de música puertorriqueña, grabaciones fonográficas con música popular de Puerto Rico, y grabaciones magnéticas con los discursos de las primeras asambleas legislativas— hasta recursos en formato digital —como discos compactos con música de varios géneros—. El archivo cuenta con la Colección Robert L. Junghanns, con música latinoamericana, europea y puertorriqueña y reproducciones del trabajo de campo del antropólogo estadounidense John Alden Mason; la Colección José Llombart, con repertorio operístico; la Colección Oscar Hernández, con discos de 33 RPM de música popular puertorriqueña e internacional; y la Colección Bruce Bastin, que incluye la donación de discos compactos (CD) del sello británico Harlequin con música popular de tríos, cuartetos y orquestas (c. 1930-40) de países de habla hispana, con música de Pedro Flores, Rafael Hernández, Davilita, entre otros.

Archivo de Imágenes en Movimiento (AIM)

Consta de 4000 títulos en fílmicos y 2000 videocintas, aproximadamente, producidos por agencias de Gobierno y productores independientes nacionales y extranjeros. La unidad se inició con la Colección Primaria del Archivo de Imágenes en Movimiento, que contiene

producciones de algunas agencias gubernamentales y privadas. Entre las colecciones más importantes destacan la Colección Mirador Puertorriqueño, un programa de entrevistas y actividades artísticas transmitido por diez años; la Colección de la Administración de Fomento Económico, la cual contiene parte del noticiero *La industria en marcha*, de Vigiú Films; la Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña, con películas sobre las artes en Puerto Rico, actividades musicales y de promoción cultural; la Colección Municipio de San Juan, con la obra gubernamental de la alcaldesa Felisa Rincón de Gautier (1950-1956); la Colección Kresto y Denia, de noticieros producidos por las firmas puertorriqueñas Cine Productions y Noticiero Vigiú; y la Colección de la División de Educación de la Comunidad, con 112 títulos de la producción cinematográfica de la División de Cinema de la Comisión de Recreo y Deportes Públicos y de la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública.

Las colecciones análogas y en soportes digitales del AGPR se mantienen en bóvedas diseñadas para preservar sus materiales con controles de temperatura y humedad. Sin embargo, el paso de los huracanes Irma y María en septiembre de 2017 mantuvo las colecciones sin sistema de climatización adecuado por seis meses. Acciones posteriores para proveer mejoras a los depósitos incluyen la instalación de un nuevo sistema de enfriamiento para todo el edificio, la adquisición de un nuevo generador, la actualización del extractor de humedad de la bóveda de fílmicos y la compra e instalación de medidores de temperatura y humedad para monitorear el clima. Otras limitaciones han sido la carencia de recursos fiscales, humanos y de espacio, lo que se ha agudizado desde 2010 con la congelación de plazas y la eliminación de puestos por virtud de la Ley n.º 7 de 2009, Ley Especial Declarando Estado de Emergencia Fiscal y Estableciendo Plan Integral de Estabilización Fiscal para Salvar el Crédito de Puerto Rico, y en el 2016 con la Ley para la Supervisión, Adminis-

tración y Estabilidad Económica de Puerto Rico (PROMESA, por sus siglas en inglés), ejecutada por el Congreso de los Estados Unidos. Ambas leyes reducen un 90 % del presupuesto del ICP y, por ende, del AGPR. En los últimos años, subvenciones externas y fondos federales han permitido cierta estabilidad. Ambas unidades completaron varios procesos de migración y digitalización de colecciones valiosas, y estos materiales están disponibles a través del portal ArchivoICP.⁴³

Fotografía 1

Cilindro de cera y celuloide bajo resguardo del Archivo de la Música y Sonido, Instituto de Cultura Puertorriqueña



Fuente: Wenceslao Morales Guzmán (reproducida con autorización del Instituto de Cultura Puertorriqueña)

43 Disponible en: <https://www.archivoicp.com>.

El Archivo Histórico de WIPR se estableció en 1988 para preservar el acervo sonoro y de imágenes en movimiento de la Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública (WIPR), fundada en 1949 como una emisora radial, pública, de programación educativa y cultural. En 1958 se convirtió en la primera televisora educativa en Latinoamérica y la tercera en los Estados Unidos, bajo el nombre de WIPR TV. Actualmente tiene a su cargo dos estaciones de radio (WIPR 940 AM y Allegro 91.3 FM) y dos estaciones de televisión (WIPR TV y WIPM TV).

Ante el cierre temporal de la estación a finales del siglo XX, Ángel F. Rivera organizó el material audiovisual de la institución en una casa cercana a la emisora, pero en 1993 se trasladó a su edificio. Ese esfuerzo inicial logró conservar las primeras cintas de la historia de los medios de comunicación masiva del país, utilizadas al presente para investigaciones académicas y producciones históricas para el cine y televisión. En 2003, el archivo se nombró Centro de Documentación Ángel F. Rivera.

El archivo custodia alrededor de 59 000 ítems y está organizado en varias colecciones. Los documentos videográficos incluyen soportes en formatos Beta, 3/4", 1", 2" y película de 16 mm. Destacan la Colección Temática de 1300 cintas originadas en los años 50 del siglo XX; la Colección WIPR TV, con alrededor de 17 300 ítems; la Colección WIPM TV, con 13 700 cintas; la Colección Videoteca, que contiene el material más reciente, como miniserias y programación que está en uso (grabaciones del Taller Dramático Lucy Boscana, conciertos musicales tanto clásicos como populares, programación desde los años 90, deportes, política y graduaciones, entre otros), con 8000 cintas; y la Colección de Noticias, con alrededor de 7400 cintas aún en procesamiento y limpieza.

En cuanto a formatos sonoros, la colección de programas y música cuenta con alrededor de 12 000 cintas, de las cuales 5600 fueron migradas a LTO3. Gracias a los esfuerzos iniciales de organización y

preservación, la mayoría de las cintas están en estado reproducible. Aunque algunas presentan un deterioro moderado, se ha identificado que una limpieza adecuada de los soportes puede permitir que el contenido sea rescatado y transferido a formato digital. Todos los recursos que han sido digitalizados se encuentran almacenados en formato MXF en un disco duro externo con una capacidad de almacenamiento de 8 terabytes, y otra parte, en discos ópticos. Desde hace varios años se implementó un programa de digitalización para migrar la mayoría de las colecciones en formato análogo. Las transferencias se realizan en alta calidad y se mejoran los metadatos descriptivos para identificar personalidades, lugares y eventos significativos.

Entre las diversas estrategias que se implementan para preservar las colecciones, se encuentran el mantenimiento de un sistema de climatización estable con deshumidificadores en algunas áreas y la instalación de filtros de luz en la mayoría de los depósitos. A pesar de estas acciones, este archivo carece de un programa de catalogación adecuado; la información se encuentra dispersa entre diversas hojas de datos (aproximadamente 20) que no son uniformes. Otra limitación es el espacio, ya que los archivos se encuentran ubicados en ocho áreas y tres edificios distintos. A largo plazo, tener un solo espacio aseguraría controlar la climatización y la seguridad global de los materiales, al igual que permitiría ubicar anaqueles apropiados para conservar los materiales audiovisuales. Además, el proyecto de digitalización requiere de mayor espacio de almacenamiento en un servidor para proveer copias de resguardo y migrar el contenido que se encuentra en los discos ópticos. Finalmente, el archivo carece de un ingeniero que provea apoyo para el mantenimiento y manejo de los equipos especializados que se requieren para reproducir la mayoría de los formatos análogos, hoy en día difíciles de conseguir por la obsolescencia tecnológica; por ejemplo, la máquina de transferir películas, que ya está llegando a su fin.

Archivos de la Universidad de Puerto Rico

La Universidad de Puerto Rico (UPR), fundada en 1903, es el único sistema público de educación superior en la isla, y sus bibliotecas y seminarios de investigación resguardan archivos sonoros y audiovisuales de gran valor documental. Ante la ausencia de un inventario, hemos seleccionado seis de ellos a modo de estudio de caso. El objetivo es iniciar la evaluación de los materiales que componen estas colecciones y de los desafíos que enfrentan para su preservación.

El Archivo de Medios Audiovisuales (AMA), adscrito a la Unidad de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicación, sirve como unidad de información para la academia desde su fundación en 2004. Este archivo alberga más de 17 500 objetos en formatos análogos y digitales, y más de 31 000 libretos radiales y televisivos de producciones locales. El acervo documental conservado en formatos análogos cuenta con soportes magnéticos (de audio y vídeo) y películas (8 y 16 mm, y Super-8). Los objetos sonoros y audiovisuales se distribuyen en cinco colecciones medulares cuya procedencia y contenido se consideran de gran valor académico: la Colección Centro para el Desarrollo y Mejoramiento de la Enseñanza consta de 2313 objetos; la Colección Tommy Muñiz forma parte del AMA desde 2004, y custodia 6655 objetos audiovisuales y más de 31 200 libretos radiales y televisivos de la autoría de Lucas Tomás Muñiz Ramírez, mejor conocido como Don Tommy Muñiz; la Colección Paquito Cordero, con 5136 unidades audiovisuales; la Colección Sonora Juan Mari Bras; la Colección Flavia García; la Colección de Noticias Televisivas Producidas en Puerto Rico, con acceso restringido y limitado por derechos de autor; y la Colección de Películas Internacionales en Alemán, igualmente de acceso restringido.

Fotografía 2

**Una de las áreas de almacenamiento de soportes magnéticos
y radiofónicos bajo resguardo del Archivo de Medios Audiovisuales**



Fuente y elaboración: Archivo de Medios Audiovisuales

El AMA está organizado bajo la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G, por sus siglas en inglés). El personal a cargo del archivo, aunque limitado, ofrece charlas, talleres y conferencias sobre preservación audiovisual. El AMA depende de proyectos dirigidos a captar fondos externos para su conservación y sustentabilidad; así se atienden algunas necesidades del archivo, particularmente aspectos de infraestructura tecnológica y recursos humanos, y costos operacionales. Estas subvenciones también apoyan iniciativas dirigidas a la digitalización de objetos de gran valor cultural, musical, social y político. Algunas colecciones están bajo cláusulas contractuales que no permiten el uso comercial sin que medie el permiso de los dueños de los derechos de propiedad intelectual. El AMA provee acceso libre y fácil a diversos contenidos audiovisuales que han sido restaurados y digitalizados a través de la plataforma de videos YouTube.⁴⁴

La Fonoteca de Radio Universidad de Puerto Rico contiene el archivo sonoro y la memoria histórica de la estación radial pública. Además, mantiene un inventario, actualizado semanalmente, de los contenidos que se transmiten. El inventario de recursos incluye objetos que datan de 1980, fecha en que iniciaron las transmisiones en la estación.

Entre los contenidos de que dispone este archivo se encuentran entrevistas a personas distinguidas del ámbito académico, social, cultural y político, tanto de Puerto Rico como a nivel internacional, y una colección histórico-musical que trasciende las cuatro décadas de existencia de la emisora. Parte del material sonoro del archivo está grabado en diferentes formatos (*reel to reel*, minidiscos, DAT, casetes de audio y CD). Gran parte de los objetos más recientes ya están resguardados en formato digital; sin embargo, es limitado el acceso a equipos que permitan migrar o transferir los archivos análogos a formatos digitales.

44 El canal de YouTube del AMA está disponible en: <https://bit.ly/2KpllhH>.

La fonoteca custodia el legado musical de Catalino «Tite» Curet Alonso, productor y conductor de *Tropicalísimo*; una buena parte del legado del fenecido Jorge Martínez Solá, productor y conductor del programa *Grandes óperas*; y el material sonoro del programa *Puchi Balseiro con Feeling*, con importantes exponentes del bolero local e internacional. El archivo también cuenta con más de 19 000 CD de programación hablada y musical. Además, mantiene CD musicales y álbumes de vinilo (o LP) de diferentes géneros musicales, que, siendo conservadores, suman 20 000 horas adicionales.

Semanalmente, la fonoteca graba un promedio de 21,5 horas de programas hablados y un promedio de 30 horas de programas musicales, lo que se traduce en un crecimiento de 2670 horas por año. Por lo tanto, se necesita establecer una infraestructura de digitalización para el resguardo, el mantenimiento y la actualización de los contenidos de este importante archivo sonoro.

El Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño (CDAP) del Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) alberga cerca de cien documentos originales de películas y videos en soportes de 16 mm y VHS, documentación sonora, fotografías, catálogos de exhibiciones, recortes de revistas y periódicos, entre otros.⁴⁵ Los objetos disponibles datan de períodos previos a la creación del MHAA en 1943 (Marichal 2019). Las películas y videos documentan exhibiciones de arte y entrevistas a destacados académicos y artistas puertorriqueños, tales como Domingo García y Lorenzo Homar.

Entre los retos que el CDAP enfrenta se encuentra la necesidad de digitalizar gran parte del inventario de objetos sonoros e imágenes en movimiento que mantiene en formato análogo. Para ello, se requiere de los recursos tecnológicos indispensables para realizar este tipo de transferencia. Otro reto es el recurso humano limitado. Tanto el MHAA como el CDAP integran a estudiantes del recinto universi-

45 Disponible en: <http://museocoleccion.uprrp.edu/collections>.

tario como voluntarios para atender diversas necesidades, así como para contribuir a su formación académica. Por otro lado, en el contexto económico, el CDAP forma parte integral del MHAA, y no cuenta con un presupuesto particular asignado, lo que limita el desarrollo de iniciativas concretas que atiendan estos retos.

La colección de información en multimedios del Centro de Investigaciones Históricas (CIH) constituye un repositorio de fuentes primarias y secundarias para el estudio comparativo de Puerto Rico con otras áreas del Caribe. Tres años después del paso del huracán María, se carece de los recursos humanos y económicos para restaurar los soportes, rehabilitar el área donde se conservan y preservar esta colección, a pesar de esfuerzos por controlar la humedad. En el caso de la colección de información en multimedios, esta contiene grabaciones de audio (noventa casetes), en su mayoría de entrevistas de radio a figuras políticas puertorriqueñas del siglo XX. Contiene, además, más de veinte grabaciones de video y documentales que necesitan transferirse de formato, al igual que siete discos LP que están fuera de uso, entre los que se incluye la grabación de un discurso del gobernador Luis Muñoz Marín, hacedor del Estado libre asociado de Puerto Rico.

Asimismo, contiene 253 cintas magnetofónicas disponibles en formato DVD con contenidos sobre transmisiones de radio y discursos de propaganda política a la candidatura de Luis Negrón López como gobernador (c. 1968); y discursos, mensajes, conferencias de prensa, entrevistas, mítines y declaraciones de figuras políticas como Roberto Sánchez Vilella, Luis A. Ferré, Samuel R. Quiñones, Luis Muñoz Marín, el Lcdo. José Mimoso Raspaldo, Ernesto Ramos Antonini y Luis Negrón López. Los archivos sonoros incluyen programas de radio, promociones y otras actividades del Partido Popular Democrático (c. 1952-1972), un discurso de Juan Antonio Corretjer en el decimoséptimo aniversario de la Revuelta Nacionalista —el 30

de octubre de 1950— y una entrevista relacionada a don Pedro Albizu Campos.

Desde 1992, el Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González (SMIDJEG) custodia archivos sonoros y de imágenes en movimiento de bellas artes, artes musicales y artes escénicas. Su acervo documental incluye más de 25 colecciones y 5000 objetos audiovisuales de origen análogo y digital, que documentan las producciones teatrales del Departamento de Drama desde su creación en 1941. Su colección más importante contiene registro audiovisual del Teatro Universitario, el Teatro Rodante Universitario y proyectos académicos en dirección escénica y comedieta universitaria, por lo que es única en su tipo en Puerto Rico.

Desde 2006 se iniciaron trabajos para el resguardo y almacenamiento de datos: el uso de discos externos de alta capacidad, la utilización de cuentas institucionales universitarias para el resguardo en la nube y discos CD y DVD. Para divulgación, y como estrategia para atajar la falta de recurso humano diestro para la preservación, digitalización y conservación de materiales análogos, se utiliza un canal creado en YouTube, las redes sociales y otras plataformas electrónicas.

Un caso similar lo presenta el archivo audiovisual de la Biblioteca Enrique Laguerre (BEL), del Recinto de Aguadilla de la Universidad de Puerto Rico, fundado en 1972. Entre los servicios de apoyo educativo que ofreció el Centro de Servicios Audiovisuales adscrito a BEL se encuentra la producción de alrededor de dieciséis documentales sobre temas de interés de las comunidades aledañas, así como la documentación de las conferencias académicas dictadas por académicos distinguidos, entre ellos el escritor y novelista puertorriqueño Enrique Laguerre, nominado en 1999 al Premio Nobel de Literatura. Estos materiales audiovisuales suman alrededor de 325 ítems. Desde 2002 se ha intentado organizar y evaluar los archivos sonoros y audiovisuales custodiados por BEL, y en 2006 se descartaron aquellos

no rehabilitables. El desafío mayor, sin embargo, se ha enfrentado luego del paso del huracán María en 2017, ya que afectó el sistema de control de temperatura, que aún no ha sido corregido, lo que aumenta la precariedad de estos materiales audiovisuales.

Archivos de fundaciones sin fines de lucro

La Fundación Puertorriqueña de las Humanidades (FPH) es una organización sin fines de lucro, afiliada al National Endowment for the Humanities. Desde 1977, subsidia proyectos en las humanidades, y al presente cuenta con un acervo de 155 documentales, dieciocho programas de televisión y cuatro series radiales en formato de CD, así como un sinnúmero de materiales producto de investigaciones, exposiciones y múltiples programas públicos.⁴⁶ El desafío principal que enfrenta la FPH para la preservación de su colección sonora y audiovisual se centra en que su misión no incluye servir como repositorio, por lo que carece de la infraestructura necesaria para la conservación y restauración de los archivos en sus formatos originales. Al presente se gestiona su donación a una institución que cuente con ella, para asegurar su preservación. En 2017, la FPH recibió fondos de la Fundación Ángel Ramos para digitalizar todos los ítems que componen esta colección, proceso que ha iniciado su fase final en enero de 2020.

El Archivo Histórico de la Fundación Biblioteca Rafael Hernández Colón⁴⁷ custodia los documentos relacionados a su gobernanación. Está dividido en siete unidades operacionales, una sala de consulta y una colección de periódicos (hemeroteca). En su acervo se mantiene una colección multimedia de 9608 piezas de audio y video en formatos análogo y digital. Entre los soportes que custodian, destacan los magnéticos (casetes de audio, microcasetes, cartuchos de

46 Disponible en: www.fphpr.org.

47 Disponible en: https://rafaelhernandezcolon.org/archivo_historico.php.

ocho pistas, *reel to reel*, VHS, Betacam, 3/4"...), y en película, cintas de 8 mm, 16 mm y 35 mm. Todos han sido digitalizados y se encuentran almacenados en CD y DVD para facilitar su acceso.

En cuanto a la preservación, las colecciones siguen los más estrictos procedimientos archivísticos: conservación y almacenamiento en bóvedas con temperatura y humedad controladas. Además, desde hace algunos años se han dado a la tarea de comenzar proyectos de digitalización y proveen acceso al archivo digital a través de su página web. Entre las necesidades destacan el limitado número de personal con conocimientos especializados en la conservación de materiales sonoros y de imágenes en movimiento, un presupuesto adecuado y un área especializada para proveer almacenamiento correcto a los documentos.

El Coro de Niños de San Juan fue fundado en 1966 por Evy Lucío Córdoba, y en cincuenta años ha desarrollado una colección de música coral para niños única en Puerto Rico, el Caribe y Latinoamérica, preservada en su biblioteca y en el Archivo Roger Martínez, inaugurado oficialmente en 2014. El archivo custodia en formatos análogos y digitales todas las grabaciones de sus conciertos, prácticas, clases y repertorios, designados como material permanente.

La colección está organizada bajo principios archivísticos de orden de procedencia y se divide en dos fondos principales, descritos utilizando la norma internacional ISAD-G para proveer servicios de consulta a los profesores. Entre los formatos que custodian destacan los magnéticos: casetes de audio, microcasetes, *reel to reel*, VHS, Betacam, 3/4" y discos de vinilo. En formato digital, tiene más de 1700 ítems en DAT, CD y DVD. Es un archivo cerrado, pero recientemente se permite el acceso de estudiantes e investigadores en el tema de la música coral.

Los documentos audiovisuales se encuentran en sus empaques originales, y todos están inventariados. El espacio no cuenta con un

sistema de climatización adecuado, pero sí con un deshumidificador. Otra limitación que tiene es la carencia de un presupuesto fijo o recursos económicos adecuados que permitan optimizar los espacios, continuar con las tareas de preservación y contratar personal especializado en preservación de materiales audiovisuales.

Archivos comunitarios

El Archivo Histórico de Vieques (AHV), creado en la década de 1990, se ubica en el Fortín Conde de Mirasol, en la isla municipio de Vieques, gracias a un acuerdo de colaboración con el ICP. Entre sus colecciones sonoras más importantes se destaca la Colección Audiovisual Andrés Nieves, en soportes VHS y Hi8, con visuales de veinte años de lucha en contra de la Marina estadounidense, acciones de desobediencia civil y arrestos durante la campaña «Paz para Vieques», de 1999-2003, grabados por el cineasta local. Esta colección se encuentra en proceso de digitalización con la ayuda de un cuerpo de voluntarios y el apoyo del grupo de trabajo de la Universidad de Nueva York, Audiovisual Preservation Exchange (APEX).

Contiene, además, un acervo audiovisual de aproximadamente cincuenta documentales sobre autogestión comunitaria para reclamar el cese de las prácticas militares, así como la descontaminación de sus playas y terrenos. Se han recogido más de cien programas, entrevistas y reportajes transmitidos en varios medios de comunicación locales e internacionales. Todos estos materiales se encuentran en el canal de YouTube del Archivo Histórico de Vieques.⁴⁸ Se utilizó este medio de difusión siguiendo dos criterios de sustentabilidad: el poco mantenimiento que requiere la página, así como el alcance y la accesibilidad para los usuarios. Además, tiene un espacio virtual en la Biblioteca Digital del Caribe, gracias a un acuerdo de colaboración

48 Disponible en: <https://bit.ly/3369UaQ>.

entre la Universidad de Puerto Rico, la Universidad de la Florida en Gainesville y el Archivo Histórico de Vieques.⁴⁹

Fotografía 3

Voluntarios colaboran en el desarrollo de metadatos de documentos sonoros en soportes magnéticos de la Colección Andrés Nieves, custodiados por el Archivo Histórico de Vieques



Fuente y elaboración: Archivo Histórico de Vieques

El Archivo Digital Comunitario de Culebra,⁵⁰ fundado en 2017, custodia materiales de valor histórico gestionados por la Fundación de Culebra sobre la isla municipio del mismo nombre. Juan Romero compiló muchos de estos materiales, particularmente el acervo que

49 Disponible en: <https://dloc.com/vieques>.

50 Disponible en: www.fundacionculebra.omeka.net.

integra documentos del período de ocupación de la isla de Culebra por la Marina de los Estados Unidos (1901-1975).

Entre su acervo sonoro y audiovisual está la colección de historias orales de culebrenses grabadas por Sonia Fritz, cineasta mexicana residente en Puerto Rico. Asimismo, el documental *Memorias de Culebra* recoge la historia de esta isla municipio, que al igual que Vieques fue ocupada por la Marina de Guerra de los Estados Unidos por más de cuarenta años. El pietaje no utilizado en el documental está registrado en la Colección Personajes Ilustres de Culebra.⁵¹

Otros documentales custodiados son *El comienzo*, del cineasta Diego de la Tejera, y *Mangrove music*, del antropólogo visual Carlo A. Cubero. Entre los soportes más antiguos que se consideran de mayor valor está un video en carrete de 1956 que muestra un recorrido visual sin audio de la isla. Cuenta además con grabaciones caseras que documentan fiestas patronales y conciertos de música de drones de acero (*steel drums*) ejecutada por Víctor «Cucuito» Félix Munet. Este archivo cuenta con recursos humanos provistos por un cuerpo de voluntarios y recibe apoyo económico de organizaciones tales como Mercy Corps, Fundación Flamboyán, Puerto Rico por Puerto Rico y Para la Naturaleza.

La creación del archivo digital de Casa Pueblo⁵² es resultado de las celebraciones de los cuarenta años del proyecto comunitario. Sus fundadores, interesados en preservar sus acervos fundacionales, conceptualizaron el archivo digital como una opción rentable para conservar y divulgar materiales creados (sonoros, visuales y en papel) sobre sus actividades, así como logros comunitarios.

Este repositorio digital en construcción preserva documentos relacionados con los proyectos liderados por sus cofundadores, Tinti Deyá y Alexis Massol, junto a otros colaboradores. Entre sus docu-

51 Disponible en: <https://fundacionculebra.omeka.net/collections/show/4>.

52 Disponible en: www.archivohistoricocasapueblo.org.

mentos sonoros y audiovisuales se encuentran entrevistas a líderes comunitarios, y la colección en formato de VHS sobre la lucha antiminera en Adjuntas (1980-1995), que incluye los conciertos Patria Adentro y las Noches de Trova y Poesía. Además, cuenta con una vasta colección de casetes de audio que documentan las conferencias y reportajes que se han realizado sobre Casa Pueblo y sus luchas en defensa del medio ambiente.

Luego del paso del huracán María, se han realizado dos documentales sobre Casa Pueblo: *After the dark*, producido por Google Earth, y *Nuestra insurrección energética*, del cineasta puertorriqueño Rhett Lee García.⁵³ Custodia asimismo una serie de videos cortos grabados en formato digital sobre autogestión comunitaria, el rol de las mujeres en las luchas por la defensa del ambiente y el proceso de energización solar en el pueblo de Adjuntas, así como toda la programación de la emisora comunitaria Radio Casa Pueblo.⁵⁴

Conclusión

El acervo sonoro y audiovisual preservado desde inicios del siglo XX en soportes magnéticos, radiofónicos, fílmicos, televisivos y digitales en Puerto Rico, y custodiado por organizaciones gubernamentales, universitarias, comunitarias y fundaciones sin fines de lucro, es amplio y de gran valor para el patrimonio cultural. Las colecciones contienen materiales únicos, en soportes variados, y sus custodios comparten desafíos y necesidades comunes: la falta de recursos económicos; poca planificación en cuanto a arquitectura de la información, desarrollo de inventarios y metadatos; la ausencia de acciones concretas para la preservación de sus soportes; equipos de reproduc-

53 Disponibles en <https://bit.ly/33aZ0ka> y <https://bit.ly/2URLHR6>, respectivamente.

54 Disponible en: <https://casapueblo.org/index.php/radio-casa-pueblo>.

ción obsoletos que limitan la transferencia de soportes análogos a digitales; y pocos recursos humanos y físicos.

Una diferencia sustancial entre los archivos estudiados, y que incide en su capacidad de resiliencia, es su gobernanza. La precariedad de los archivos que dependen de subvenciones del Estado es evidente al compararlos con aquellos que funcionan con apoyo privado. En el caso de archivos operados por organizaciones sin fines de lucro y comunitarias, es evidente que las prácticas de preservación incluyen el uso de infraestructuras de energía solar ecoamigables y resilientes. El carácter participativo de estos archivos genera decisiones ágiles, solidarias y democráticas que permiten optimizar acciones de preservación y conservación de sus fondos documentales. Proponemos este modelo colaborativo como ruta de hoja para que las instituciones de la memoria en Puerto Rico, tanto públicas como privadas, enfrenten el inevitable cambio digital.

Referencias bibliográficas

- Ayala González, H. T., y J. Martínez Torre. 2017. «Hacia el establecimiento de la Biblioteca y Archivo Digital “Roger Martínez” del Coro de Niños de San Juan: Memorias del procesamiento de una colección particular». *ArchiData* 15 (1): 11-5. <https://bit.ly/2WKcaRD>.
- Cybernews. 2019. «Se descubren las primeras grabaciones musicales en Puerto Rico». *Cybernews*. 21 de agosto. <https://bit.ly/3p4wRDC>.
- Fundación Puertorriqueña para la Cultura Popular. 2020. «Tommy Muñiz». Consultado 24 de junio. <https://bit.ly/38pQ2kC>.
- Marichal, Flavia. 2019. «El Museo de Historia, Antropología y Arte: un recurso para la investigación y la enseñanza». *Visión Doble*. 15 de abril. <https://bit.ly/2J4sHwe>.
- Primera Hora. 2009. «Biografía de Tommy Muñiz: Una vida de televisión». *Primera Hora*. 15 de enero. <https://bit.ly/34t1bQy>.
- Rodríguez, Iliá. 1986. «CEDME: Un taller para la comunicación». *Diálogo* 1 (1): 5. <https://bit.ly/34vhsVn>.

Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica:
Retos y alternativas para el siglo XXI

- Rosario Albert, Luis. 2001. «Introducción al Catálogo de Colecciones del Archivo de Imágenes en Movimiento». *Academia.edu*. <https://www.academia.edu/8042068>.
- _____. 2006. «Telecomunicaciones con un propósito». *Centro Journal* 28 (2): 190-213. <https://bit.ly/2WzrQXH>

Preservar el patrimonio sonoro y audiovisual en Uruguay: Urgencias y necesidades

Mónica Maronna

Universidad de la República, Uruguay

Introducción

Detrás de cada documento que consultamos como usuarios de un archivo existe un número considerable de trabajo previo, invisible, que hace posible su acceso a la comunidad en las mejores condiciones posibles. Junto a los procesos técnicos necesarios, existen decisiones para establecer su pertinencia y la prioridad a la hora de establecer una política. Estas operaciones son clásicas en los documentos en papel, pero son mucho más recientes y problemáticas en los que están mediados por soportes técnicos. El rezago en este campo produce efectos negativos y compromete la situación de los documentos: los del presente y también los del futuro. Los países que no cuenten con los recursos para proyectar y actualizar sus acervos se verán expuestos a la pérdida y condenados a la invisibilización de su memoria e historia sonora y audiovisual.

En este capítulo presentaremos algunos rasgos del estado de la situación en Uruguay para conocer el conjunto de las acciones y, sobre todo, para trazar líneas a futuro que permitan superar la situación actual. Muchos acervos presentan serios riesgos de destrucción, por lo que es imprescindible generar acciones y tender redes colaborativas como las que propone la RIPDASA.

Imágenes y sonidos: presentes en la vida cotidiana y ausentes en los documentos

Los medios de comunicación forman parte de la vida cotidiana, se integran a la rutina, aunque esta cambie a lo largo del tiempo. Sería muy difícil comprender el siglo XX sin la prensa, el cine, la radio y la televisión, como sin duda será imposible estudiar el siglo XXI sin sus redes y teléfonos móviles, y como sería impensable dejar fuera las expresiones musicales y artísticas que definen cada época y la trascienden. Junto a la dimensión técnica y tecnológica, los medios forman parte de la cultura, producen prácticas culturales que crecen a su alrededor y se transforman continuamente. Pese a su importancia, solo un porcentaje muy menor de documentos sonoros y audiovisuales ha perdurado.

En Uruguay, la radio se instaló de forma regular en noviembre de 1922 y de allí en más ha ido en crecimiento constante. En 1929, por ley, se creaba el Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica (SODRE), una radio estatal asociada a un concepto de cultura, a un proyecto para su sociedad. Así, con el apoyo de Curt Lange, destacado musicólogo alemán, se organizó una discoteca muy importante con las mejores versiones de las obras clásicas que orientaban el canon musical de la época.

Con respecto al cine, Uruguay se ha caracterizado históricamente por un alto consumo. Los datos de la década de los 50 indican que, solo en Montevideo, cada uno de sus aproximadamente 740 000 habitantes asistía a 22 funciones de cine al año. En esos años, había cien salas en la capital y algo más de doscientas en el interior. Son cifras muy impactantes que contrastan con la falta de producción de cine nacional de manera regular.

Recién a fines del siglo XX comenzaron algunos incentivos públicos que, sumados a la emergencia de nuevos productores, ayudan a entender el crecimiento de la producción y coproducción de pelí-

culas uruguayas. La creación en 1995 del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA), la incorporación en 1997 al Programa Ibermedia y la creación del Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU) constituyeron incentivos para el fomento de la producción en el país.

En 1996 comenzaron las emisiones regulares de un canal de televisión de cable, TV Ciudad, dentro del gobierno municipal de Montevideo. TV Ciudad nació en un contexto en el que se reconocía la importancia de conservar copias de los contenidos emitidos. Actualmente, esta emisora pública tiene alcance en todo el país a través de la señal digital. En 2013, su archivo audiovisual, que cuenta con más de 18 000 documentos, fue declarado Monumento Histórico Nacional por parte del Ministerio de Educación y Cultura, lo que implica un reconocimiento de su interés por conservar y difundir los contenidos creados desde entonces. Su principal desafío consiste en recuperar aquellos documentos generados en formato analógico y trabajar intensamente con el grueso de los documentos creados en digital.

El SODRE, institución estatal al servicio de la cultura uruguaya

Desde 1927, una antena levantada dentro de un predio militar expresaba en forma visible el interés del Estado por difundir cultura. Con esta antena se iniciaron las transmisiones de lo que dos años más tarde se convertiría en el SODRE, radio pública e institución cultural. A este proyecto inicial de radiodifusión se agregaron la orquesta, el cuerpo de baile, el cine arte, nuevas estaciones de radio y un canal de televisión abierta en 1963, Canal 5, hoy convertido en Televisión Nacional del Uruguay (TNU). Las estaciones de radio también salieron de la institución de origen y dieron lugar a Radiodifusión Nacional del Uruguay (RNU).

El acervo sonoro de la radio pública contiene un fondo histórico formado originalmente por la discoteca, y al que luego se agregaron otros documentos. En 1960 pasó a ser la Fonoteca, que reúne la documentación histórica y la sección de discos compactos y archivos sonoros para uso de los programas que se emiten a través de las diferentes estaciones de RNU. Fabricia Malán, musicóloga y coordinadora de dicho archivo, señala que el acervo histórico contiene cerca de 80 000 documentos, entre discos de vinilo, acetato, aluminio, alma de cristal y goma, cintas de carrete abierto de papel de acetato y poliéster, casetes, DAT y cintas VHS (2019, 270-71).

En cuanto a los contenidos, allí pueden encontrarse música, conciertos, discursos, grabaciones de espectáculos y programas de radio, entre otros. Su sola enumeración expone la importancia de generar acciones sostenidas que permitan trabajar con todos estos registros. En el año 2015, Perla Rodríguez Reséndiz y Mariela Salazar (UNAM/Fonoteca Nacional de México) colaboraron en la capacitación y ofrecieron pautas para la elaboración de un proyecto de largo alcance que abarcara todas las necesidades. Se transfirieron algunos materiales que fueron priorizados de acuerdo a su pertinencia histórica o a las necesidades de uso de la radio. Se utilizaron las pautas de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA, por sus siglas en inglés): la conservación en formato WAV para el original y, para su uso en radio, una comprensión en MP3 compatible con el *software* usado en RNU.⁵⁵

Existe una distancia considerable entre el total de los documentos existentes en RNU y los que pudieron ser trabajados de acuerdo a las pautas establecidas. Esto, sumado a las malas condiciones edilicias en que se encuentra, ponen en riesgo las colecciones existentes. Actualmente existe un alto grado de incertidumbre en cuanto a qué definiciones adoptarán las autoridades en relación con

55 Por más detalles, véase Malán (2019).

este patrimonio. Los planes diseñados y las necesidades requeridas están, por ahora, lejos de corresponder a las urgencias de un material en riesgo. El Archivo de la Palabra, por ejemplo, constituye desde su creación un lugar de referencia cultural, ya que se han conservado las voces de importantes figuras de la cultura uruguaya.⁵⁶

El SODRE alberga también al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANI), que contiene un archivo que estuvo fragmentado en tres edificios diferentes con condiciones disímiles. Los materiales de 16 mm están ubicados mayoritariamente en la sede central (en la Ciudad Vieja de Montevideo), mientras que los de 35 mm en soportes de acetato de celulosa y poliéster están ubicados en el depósito contiguo a TNU, y los materiales de nitrato de celulosa están en Cinemateca Uruguaya, junto con los materiales de nitrato de esta institución (Von Sanden y Cabrio 2013, 5). Con variantes, la situación se evaluaba muy riesgosa para los cientos de horas en estado original. Se ha trabajado en separar aquellas películas que sufrían de síndrome de vinagre, pero no se han cuidado otras patologías asociadas a este tipo de soporte. De acuerdo a los datos aportados por la consultoría realizada por el ICAU, el ANI contiene unas 5000 obras fílmicas y unas 2000 en soporte magnético y DVD.

Cinemateca Uruguaya: Conservar y exhibir

El 21 de abril de 1952 se concretó la fundación de Cinemateca Uruguaya, una institución inmersa en la larga tradición cineclubista del país. En un contexto de expansión de la clase media, caracterizada por un alto consumo de cine proyectado en numerosas salas de Montevideo y a lo largo de todo el país, el cine ocupaba un espacio muy importante en la vida cotidiana.

56 Disponible en: <http://www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra>.

En Cinemateca Uruguay sobresalen desde sus inicios su función como archivo fílmico y las salas de exhibición. Así, en sus estatutos se la define como «la asociación de todas las personas e instituciones interesadas en la salvaguardia del film cinematográfico como objeto de estudio artístico o científico y como patrimonio social e histórico». Y más adelante se indica que entre los fines de la institución se van a «adoptar todas las medidas tendientes a la conservación y el mantenimiento, en el mejor estado posible, de los films que pasen a integrar su propio archivo y pugnar por que las mismas medidas se hagan efectivas respecto del material fílmico existente en los archivos particulares de sus adherentes y socios» (citado por Silveira 2019, 91). Desde entonces, esta institución cultural ha mantenido, pese a sus penurias económicas, un lugar en la cultura uruguaya, un fuerte arraigo en una parte de la sociedad amante de un cine diferente al existente en las salas de circuito comercial, y ha batallado por la preservación del archivo fílmico.

Pocos meses después de creada, Cinemateca Uruguay anunció que había sido promovida a la calidad de miembro efectivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), durante un congreso de la organización realizado en Saint-Paul-de-Vence, Francia, en 1953. Se manifestaba su articulación con esfuerzos realizados por instituciones regionales similares y organizaciones internacionales como la FIAF. Las vinculaciones fueron decisivas en la historia de la institución, tanto para su supervivencia, como para formar parte de los debates sobre la función de una cinemateca.

El investigador Germán Silveira analiza las implicancias y debates en torno a sus objetivos, sobre todo porque la exhibición podía conspirar contra la política de resguardo. Pero ¿de qué modo se puede concebir un acervo si no es para ponerlo en circulación y diálogo con su sociedad? La institución recogía también una tradición de los cineclubes y de los coleccionistas particulares que se preocuparon

por conservar y luego ofrecer sus obras para los cineclubes. Las instituciones cineclubistas buscaban formar el gusto del público y delinear una cultura cinematográfica. Fue así que, junto a la búsqueda de materiales y la relación con organizaciones similares del exterior, promovieron la producción de revistas, folletos y artículos de crítica de cine. Cinemateca hoy cuenta con un centro de documentación que reúne materiales de diversa naturaleza, además del archivo fílmico construido para resguardarlos.

Los datos proporcionados por la institución indican que las actuales instalaciones del archivo, inauguradas en 1986, fueron construidas de acuerdo al asesoramiento y diseño técnico del Centre National de la Cinématographie (París, Bois d'Arcy) y del Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín). Las instalaciones cuentan con cuatro bóvedas climatizadas: una para obras en soporte de nitrato de celulosa, una para soportes de acetato de celulosa y poliéster en blanco y negro, y dos para los materiales en color. Contiene además un depósito de materiales de video analógico y una colección de películas en soporte digital.

De acuerdo a los datos de Cinemateca, actualmente existen 15 673 títulos en archivo de films, 2690 materiales fílmicos uruguayos, 3711 títulos en archivo de video analógico, y 4859 títulos en soporte digital.⁵⁷ Consultorías solicitadas por el ICAU expresaban preocupación por los signos de creciente deterioro y carencias en las condiciones materiales en que están depositados los documentos por falta de mantenimiento. Además, se observa un fuerte deterioro en los soportes y poco cuidado del local, con carencias de limpieza, mantenimiento y control de las condiciones climáticas (Von Sanden y Cabrio 2013).

57 Esta cifra es dinámica y se va actualizando con materiales adquiridos constantemente, pues Cinemateca Uruguay es un archivo vivo. Disponible en: <https://cinemateca.org.uy/archivo-filmico>.

Las universidades, espacios de innovación al servicio del patrimonio

En la Universidad de la República (Udelar) ha crecido la preocupación por los archivos sonoros y audiovisuales, a la vez que se han incrementado los lazos de colaboración entre diferentes servicios, lo que no hace más que poner en acción la necesidad de realizar trabajos interdisciplinarios. El Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad (AGU) se ha convertido en un espacio de referencia en este campo, al desarrollar una acción sistemática de conservación y preservación y, sobre todo, al demostrar capacidad de innovación para solucionar los problemas que se planteaban en cada etapa.

Dentro de la universidad, en la cátedra de Musicología de la Escuela Universitaria de Música, Marita Fornaro inició la digitalización de los discos del sello Sondor. Esto reviste una gran importancia, por tratarse de un esfuerzo en conjunto con un sello privado y porque dicha empresa fundada en 1938 fue la primera discográfica en Uruguay (Malán 2019, 269).

Asimismo, proyectos de investigación de la cátedra de Electroacústica de la Escuela Universitaria de Musicología derivaron en la conformación de un archivo de música de artistas nacionales. En 2020, el Centro de Música del Ministerio de Educación y Cultura y el Instituto de Ingeniería Eléctrica de la Facultad de Ingeniería desarrollaron sesiones de trabajo para compartir recursos y problemas en el trabajo con archivos de sonido.

Documentos para una historia de los medios y del pasado reciente

El Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar se especializa en la historia reciente. Desde 2003 incrementó su biblio-

teca y su archivo con un conjunto amplio de documentos, compuestos por revistas, prensa y materiales audiovisuales y sonoros, la mayoría de ellos obtenidos por donaciones de particulares. Entre los fondos radicados en dicho centro se encuentran grabaciones de la radio CX 30 durante y después de la dictadura, que contienen grabaciones en casetes —hechas por particulares— de la audición radial de José German Araújo. El comunicador, y posteriormente senador de la república, conducía el programa *Diario 30*, en el que comentaba temas de actualidad. Con ellos se realizó un trabajo de digitalización en colaboración con la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar).

En la FIC, la línea de trabajo sobre historia de los medios en Uruguay se inició con la historia de la radiodifusión y la televisión. En febrero de 2018 inició una nueva etapa en la investigación, relacionada con la necesidad de recuperar el patrimonio sonoro. Por iniciativa e impulso de su coordinador, el Mtr. Antonio Pereira, se inició un trabajo interdisciplinario de recuperación de documentos sonoros en formato analógico, cuyos primeros resultados fueron expuestos públicamente. Este proyecto de recuperación del patrimonio documental nació de manera transversal, pensado y organizado para sumar los saberes específicos provenientes de la historia de los medios, la comunicación y la archivología. Para ese proyecto, se optó por grabaciones de radio conservadas por las emisoras o por particulares, entrevistas completas realizadas por periodistas y académicos, producciones sonoras testimoniales, grabaciones de eventos públicos, y registros documentales de discursos y conferencias.

El estándar empleado es el sistema propuesto por la IASA, que usa el formato WAV por ser el que otorga la mayor calidad para la preservación, pero también porque permite actuar sobre los contenidos en caso de que necesiten modificaciones; además, se pueden generar copias más «livianas» para poner el material en línea.

El material proveniente del CEIU posee ciertas condiciones que hacen difícil su reproducción y catalogación: se encuentra sobregabado, hay multiplicidad de sonidos y dificultades para realizar la trazabilidad de la colección. En función de ello se elaboró una estrategia que permite editar —bajo pautas específicas— los audios originales, para generar un nuevo «objeto digital» que brinda un mejor acceso al contenido de los programas, al tiempo que respeta los derechos de autor; por ejemplo, sobre la música emitida en los programas. Esta actividad se realiza en coordinación con el docente Leonardo Secco y con los estudiantes del taller de Tecnología Aplicada al Sonido.⁵⁸

Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad

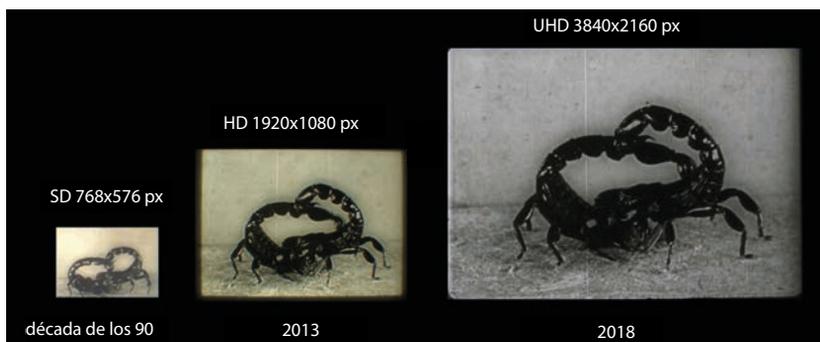
En el año 2007, dentro de la Facultad de Derecho de la Udelar fueron hallados documentos filmicos que se suponía perdidos, producidos por el ex-Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) —que había funcionado desde 1950 hasta el golpe de Estado de 1973— y por el Departamento de Medios Técnicos (DMT), entre ellos cientos de rollos de películas y fotografías.

El AGU, a través del LAPA, coordinado por la Mtr. Isabel Wschebor, trabajó con estos documentos, desarrolló importantes innovaciones y experimentó con diferentes sistemas de digitalización, desde el telecine —con el cual se digitalizaron las películas del ICUR entre 2012 y 2015— hasta el actual escáner cuadro a cuadro. Este último sistema permitió la captura sin utilizar las perforaciones, con lo que se pudieron digitalizar películas en un estado avanzado de deterioro.⁵⁹

58 Cfr. García (2019a y 2019b) y Reactiva (2018).

59 El material está disponible en: <https://bit.ly/3nFBAeP>.

Fotografía 1
Comparación entre diferentes digitalizaciones



Fuente: LAPA, Archivo General de la Udelar

El proyecto adoptó varias opciones para emprender el trabajo. Una de ellas fue buscar «analizar las características constitutivas de los procesos cinematográficos y audiovisuales e investigar en torno a soluciones de conservación y digitalización basadas en la restauración de las tecnologías de reproducción de las imágenes en movimiento para su adecuada transferencia, intentando mantenerse al margen del avance comercial en el ámbito de la preservación».⁶⁰

LAPA desarrolla trabajos de investigación en el marco de investigaciones del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA).⁶¹ La documentación existente es una fuente muy importante para conocer el desarrollo de la producción científica de la Udelar a través del ICUR, contenidos desarrollados con fines de divulgación de la producción académica, además de diversas obras y filmaciones sobre el contexto y la realidad uruguaya (Wschebor et al. 2018, 225).

60 Para conocer más detalles sobre los métodos empleados por LAPA y los convenios desarrollados, véase Wschebor et al. (2018).

61 Más información disponible en: <https://agu.udelar.edu.uy/category/lapa> y <https://www.gesta.ei.udelar.edu.uy>.

Cine casero y archivo fílmico

Julieta Keldjian ha impulsado desde la Universidad Católica del Uruguay (UCU) un proyecto de recuperación fílmica de piezas de producciones no profesionales y experimentales que han permitido recuperar una memoria audiovisual uruguaya. Entre 1989 y 1992 se realizó un programa televisivo denominado *Inéditos* que logró reunir casi cien horas de material fílmico aportado por los particulares que respondieron a la convocatoria realizada. Dicho material fue transferido a video y con él se realizaron 20 programas de una hora. Las imágenes fueron adaptadas para el formato televisivo y la transferencia a video analógico se realizó mediante el sistema de telecine (soporte de registro U-matic, sistema *broadcast* disponible en el momento).

Años después, se realizó una digitalización y se devolvieron los originales a sus dueños, dado que no existían las condiciones para su resguardo. La adquisición en video digital se realizó mediante captura en sistema DVCAM (video componente comprimido, 4.2.0. DV 25i, Sony). El audio se almacena en PCM sin compresión. En la actualidad, el material se almacena en casetes U-matic y se transfirió para visionado el material en soporte DVD (MPEG-2, PAL, 720 × 576, 25 fps, 4:2:0, ~10 Mbps [VBR]. Audio: PCM, MPEG-1 L2, Dolby). (Keldjian 2012a, 3)

Junto a este archivo histórico, en 2006 se inició el trabajo con los aportes audiovisuales realizados en la misma universidad por estudiantes y docentes.

Super-8 y los dilemas para su preservación

Otra actividad importante, no por la cantidad sino por la calidad de los resultados y el proceso realizado, ha sido el trabajo con Super-8. El peso de la producción en Super-8, una tecnología que lanzó la empresa Kodak dirigida fundamentalmente al cine doméstico, fue

especialmente importante en el país. El Super-8 permitió una alta producción, pero serios problemas de difusión y conservación del contenido.

Dos obras fueron seleccionadas para su trabajo con cooperación del exterior: *El honguito feliz* (Cineco, 1976) y *1.º de mayo 1983* (Grupo Hacedor, 1983). Existen múltiples filmaciones en este formato en manos particulares y, si bien se permite el acceso a investigadores, no existen posibilidades de un visionado de calidad, y menos en grandes pantallas.

Uno de los ejemplos que hablan por sí mismos del estado de la situación en el país lo constituye la copia encontrada al azar en una feria callejera de un acto convocado por la central sindical uruguaya para conmemorar, en 1983, el histórico Día de los Trabajadores durante la dictadura; es decir, el pueblo desafiaba al poder y conquistaba la calle.⁶² Como han señalado Beatriz Tadeo Fuica y Julieta Keldjian (2015), estos dos trabajos fueron el resultado de la cooperación con otras instituciones. Se hizo una reimpresión en soporte fílmico, tal como recomiendan el British Film Institute, la Filmoteca Española y la Cinémathèque Française.

Recuperación de videos analógicos

La década de los 80 en Uruguay fue fundamental en el desarrollo del video (Tadeo Fuica 2016). Su desarrollo abarató considerablemente los costos de producción, produjo una independencia de los laboratorios y facilitó la exploración de formatos.

En su trabajo, la investigadora Beatriz Tadeo Fuica señala que este formato se inscribía en un contexto de restauración democrática y movilización generacional en diversos órdenes de la cultura, así como

62 Los detalles técnicos y las cooperaciones recibidas para su recuperación pueden consultarse en Keldjian (2012b).

de explosión de expresiones artísticas. En 1982, se creó el Centro de Medio Audiovisuales (CEMA), desde donde se generaron innumerables productos. La necesidad de su rescate partió de la conciencia de que la mayoría de las obras estaban en serio riesgo de perderse.

Esteban Schroeder, fundador del CEMA, consciente de la situación de emergencia en que se encontraban los casetes U-matic, sobre todo después del cierre de la productora, los depositó en 2004 en TV Ciudad. El esfuerzo conjunto realizado entre el ICAU, el AGU, la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar, TV Ciudad y muchos de los que participaron en CEMA permitió digitalizar 45 obras contenidas en 29 casetes. El video digital resultante fue un archivo por cada pieza audiovisual en formato MOV y norma PAL con 720 líneas verticales por 576 horizontales. Los archivos se grabaron en dos discos duros externos, uno de los cuales está bajo la custodia del ICAU y el otro, guardado en el AGU. Para evitar las consecuencias negativas de la obsolescencia tecnológica asociada con los formatos digitales, también se hicieron copias en casetes MiniDV de todo el material y en Betacam de las obras de autor (Balás 2016, 35; Secco 2016a, 41).

Música, músicos y musicólogos

En 1943, Lauro Ayestarán (1913-1966) comenzó una intensa actividad de recoger y recopilar las tradiciones musicales en Uruguay. Hasta su muerte, trabajó intensamente en esta tarea, que dejó más de 3000 horas de grabaciones recogidas en 52 localidades del país. Con el apoyo del Museo de la Música de Suecia, se pueden escuchar las grabaciones realizadas por Ayestarán y visualizar los documentos asociados a ellas.

Además de estos materiales sonoros, legó un importante conjunto de fotos y documentos muy valiosos para la historia de la música uruguaya y sus diversas expresiones culturales. En el año 2002,

el Estado uruguayo compró a la familia el archivo. En 2009, se creó el Centro de Música (CDM)⁶³ dentro del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), con el objetivo central de recuperar la memoria de las músicas del Uruguay, y se iniciaron las tareas para ponerlas a disposición de la sociedad (Secco 2016b, 170). Como señala Viviana Ruiz, integrante del equipo del CDM, este debe ser un espacio activo para investigadores, pero también para docentes y estudiantes, desde escolares hasta universitarios (Secco 2016b, 170).

El CDM alberga un conjunto de discos en diferentes soportes, donados por particulares o recibidos en comodato. El CDM y la Facultad de Ingeniería trabajan conjuntamente para generar las mejores condiciones de recuperación del sonido original, degradado por las pésimas condiciones en que se han conservado los objetos. Otra parte de la documentación de Lauro Ayestarán se ubica en el Museo Histórico, también dependiente del MEC.

Otro acervo particularmente destacado para América Latina es el legado de dos especialistas investigadores: Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. En 2017 se creó una fundación que lleva sus nombres con el objetivo de proteger, conservar y difundir el importantísimo volumen de documentos, libros, revistas y objetos que generaron y recopilaron a lo largo de sus vidas, producto de su intensa tarea en el terreno de la composición, la musicología, la docencia y las actividades de difusión.

La pareja Aharonián-Paraskevaídis, ambos fallecidos en 2017 con pocos meses de diferencia, había expresado su voluntad de que el legado quedara a disposición de la sociedad, pero libre de todos los intereses institucionales, incluido el Estado. La información consultada en su página web (<http://faap1940.com>) señala que se trata de un

63 Para más información, ver <http://www.cdm.gub.uy>.

conjunto amplio de materiales sonoros que están a la espera de su digitalización y catalogación: 1800 discos de vinilo, 3500 audio *cassettes* compactos, 750 cintas de carrete de diversos formatos (1/4", 1/2", 1" y 2" pulgadas), 3850 discos compactos (CD), 190 Digital Audio Tape (DAT), 60 Video Home System (VHS), 50 carretes de películas de 8 mm y Super-8, negativos fotográficos, programas de festivales de música contemporánea, instrumentos musicales (membranófonos, cordófonos, de percusión y viento), equipos de grabación y reproducción de audio para formatos específicos.⁶⁴

Con una articulación entre lo privado y lo público, se trabajó intensamente en el archivo de Alfredo Zitarrosa, destacado músico uruguayo (1936-1989) con fuerte arraigo popular. A lo largo de su trayectoria, Zitarrosa conservó grabaciones originales de ensayos, experimentos musicales que permiten conocer el proceso creativo del autor. Junto a estas grabaciones, que estaban en diferentes soportes (cintas de carrete abierto y cassetes), se reunieron fotos, escritos y cartas que conforman un archivo de documentos de singular importancia para la vida cultural del país. Sus familiares custodian la documentación y tienen sus derechos. Como señalan en su informe, «se inspeccionaron, limpiaron y digitalizaron 866 archivos audiovisuales y sonoros en diferentes soportes y se inspeccionaron y limpiaron 53 cintas que habían sido anteriormente digitalizadas en Buenos Aires», en el marco de la realización de un documental. Además, se escanearon 1906 archivos de documentación secundaria.⁶⁵

64 Ver más información en La Diaria (2020).

65 Véase <http://www.zitarrosa.org>.

Fotografía 2

Alfredo Zitarrosa y su legado musical



Fuente: Cortesía de Martín Monterio, coordinador del Archivo Zitarrosa (<https://bit.ly/36OjvW8>)

Consideraciones finales

Es posible afirmar que, gracias al trabajo realizado, aumentó la sensibilidad de la sociedad respecto a su patrimonio y la necesidad de salvaguardarlo. La visibilidad de la situación de estos documentos y la conciencia de su importancia como fuente para la historia se ha debido al impulso que profesionales, técnicos e investigadores han aportado desde ámbitos muy diversos.

En este capítulo se observa que los trabajos desarrollados en instituciones públicas como el SODRE, RNU, la CDM y, sobre todo, desde la Universidad de la República o instituciones privadas como el

Archivo de la Universidad Católica del Uruguay han logrado poner el tema en la agenda. Pese a los pocos recursos económicos y las malas condiciones edilicias, estos impulsos han alcanzado un alto grado de profesionalismo y legitimidad social. Sin embargo, hasta el momento, el Estado no ha dado ninguna señal de asignación presupuestaria ni se observan iniciativas organizativas o legales, como se ha solicitado en reiteradas ocasiones.

Aunque los logros alcanzados aún son pocos en cantidad, se ha crecido mucho en experiencia acumulada y, sobre todo, se demostró la capacidad de innovar con los recursos disponibles, para dar pasos cortos pero seguros. Existe un reconocimiento acerca de los riesgos que corren los documentos, pero algunos de ellos ya presentan indicios de haber alcanzado el tiempo máximo de duración. No se trata solo de volver a ver o escuchar, sino que se sabe que, en el corto plazo, la pérdida puede ser irremediable.

La dispersión de los acervos, junto con la existencia de muchos de ellos en manos particulares o de coleccionistas privados, constituye un aspecto a tener en cuenta a la hora de diseñar estrategias futuras. La necesidad de protocolos de trabajo para la conservación, preservación y catalogación, y medidas como la creación de un depósito legal, son imperativos.

Entre las urgencias más importantes señaladas por los investigadores figuran las malas condiciones edilicias donde se acopian los documentos, la falta de personal en relación al volumen del trabajo y la inexistencia de bóvedas de uso común en las mejores condiciones posibles. En efecto, la escala local, que puede ser una ventaja para la experimentación dado el volumen en juego, es, a la vez, un fuerte obstáculo en cuanto al rendimiento y la diversidad de los soportes requeridos para el resguardo.

En el año 2015, el Compromiso Audiovisual, en el que participaron todos los sectores públicos y privados vinculados al área

audiovisual, incluyó la preservación como uno de los asuntos de la agenda. En dicho compromiso se planteaba, por ejemplo, la necesidad de crear un Centro de Archivos Audiovisuales en la órbita pública, con énfasis en los materiales de producción en el país, así como la creación de una coordinación técnica interinstitucional para definir protocolos con criterios comunes. Sin embargo, estas iniciativas quedaron muy lejos de empezar a concretarse.

La necesidad de formación específica ha empezado a desarrollarse de manera más sistemática a través de encuentros, seminarios y jornadas. La participación en los *webinars* de la RIPDASA ha ofrecido un marco adecuado para la formación y actualización de trabajadores del sector, a la vez que puso en contacto a técnicos e investigadores. En las carreras de grado de Archivología y Bibliotecología de la FIC, se analiza el tema y se dan herramientas específicas para la catalogación de esos documentos. La carrera de grado en Comunicación de la misma facultad incluyó en su currícula contenidos de Patrimonio Documental.

En 2020 se iniciaron las inscripciones para la primera cohorte de la especialización y maestría en Patrimonio Documental: Historia y Gestión, resultado de una iniciativa e impulso conjunto entre la FIC y el AGU. Este programa de posgrado, proyectado para comenzar en 2021, plantea un trabajo conjunto y compartido entre saberes provenientes de la archivología, la bibliotecología, la historia, la comunicación, la musicología y la ingeniería. Pensar los archivos, formarse para su gestión y abrir perspectivas colaborativas constituyen los pilares centrales de la propuesta.

La formación implica también crear un espacio de experimentación en la preservación de diferentes soportes, pero sobre todo aspira a crear un espacio que se articule con líneas de investigación. La investigación es parte fundamental de un proceso que se inicia en el momento de recibir un material hasta que se difunde y se lo dispone para uso público. Como señala Julieta Keldjian, no se trata de adecuar

imagen y sonido «a los estándares actuales de definición, técnicos y estéticos de la imagen contemporánea, sino a aquellos que fueron previstos y posibles por la situación creativa y técnica de quienes los produjeron» (2012a). Esta idea central implica un intenso trabajo de investigación desde el comienzo, porque los sucesivos procesos pueden modificar la obra inicial y, por lo tanto, inducir a interpretaciones anacrónicas o totalmente ajenas a las del autor.

El único camino posible para salvar el patrimonio reside en la colaboración interinstitucional e interdisciplinaria y en el trabajo sostenido con miras al largo plazo. No hacer nada sería el peor de los escenarios y el mayor riesgo para nuestra cultura.

Referencias bibliográficas

- Balás, M. 2016. «El pasado desde el presente». En *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*, editado por B. Tadeo Fuica y M. Balás, 17-30. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República / Instituto Cine y el Audiovisual / Ministerio de Educación y Cultura.
- García, Cecilia. 2019a. «Arial 12: “Hoy existe un espíritu por la conservación de fuentes que hasta hace 15 años no se pensaba”». *UNI Radio*. 19 de septiembre. <https://bit.ly/2IYssm3>.
- _____. 2019b. «Arial 12: El camino de las voces del 1° de mayo de 1983». *UNI Radio*. 22 de octubre. <https://bit.ly/399DBLQ>.
- Keldjian, J. 2012a. «La preservación del patrimonio audiovisual en la era digital: El rol de las universidades». Ponencia presentada en 14.0, Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS). <https://bit.ly/2J3vBBn>.
- _____. 2012b. «Superochistas». *Revista Dixit* 17: 4-12.
- La Diaria. 2020. «La Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis está operativa». *La Diaria*. 11 de febrero. <https://bit.ly/338Kb1p>.
- Malán, F. 2019. «Escuchar y esperar: El desafío de la digitalización y preservación del acervo sonoro de Radiodifusión Nacional del Uruguay». En *Conectando los saberes de bibliotecas, archivos y museos (BAM) a la*

- preservación de documentos analógicos y de origen digital*, coordinado por P. Rodríguez y M. T. Fernández Bajón, 267-87. México: UNAM.
- Secco, L. 2016a. «Rescate del archivo del CEMA: Entre lo analógico y lo digital». En *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*, editado por B. Tadeo Fuica y M. Balás, 37-42. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República / Instituto Cine y el Audiovisual / Ministerio de Educación y Cultura.
- _____. 2016b. «Sistematización de la música nacional del campo de trabajo de Ayestarán al Centro de Documentación Musical (CDM)». *Revista Contemporánea. Historia y Problemas del Siglo XX* 7 (7): 169-72.
- Silveira, G. 2019. *Cultura y cinefilia. Historia del público de la cinemateca uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- Tadeo Fuica, B. 2016. «Hechos, historias y videos». En *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*, editado por B. Tadeo Fuica y M. Balás, 15-29. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República / Instituto Cine y el Audiovisual / Ministerio de Educación y Cultura.
- _____, y J. Keldjian. 2015. «¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos». En *La Pantalla Letrada: Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*, editado por Georgina Torello e Isabel Wschebor, 89-98. Montevideo: Espacio Interdisciplinarios, Universidad de la República.
- Von Sanden, C., y J. Cabrio. 2013. «Relevamiento de materiales fílmicos uruguayos. Archivo de Cinemateca Uruguaya y Archivo Nacional de la Imagen. Informe de actuación para el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU)». *ICAU*. <https://bit.ly/372SMUi>.
- Wschebor, Isabel, Julio Cabrio, Mariel Balás, Lucía Secco, Ignacio Seimanas, Jaime Vázquez, y Alana Constela. 2018. «Diez años de preservación audiovisual en el Archivo General de la Universidad de la República. Viejas preguntas para nuevos documentos». *Revista Contemporánea. Historia y Problemas del Siglo XX* 9 (9): 223-7.



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

La preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica recoge la visión de investigadores y profesionales sobre el estado de la preservación de documentos sonoros y audiovisuales en los países que conforman la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA). Presenta la problemática actual y los desafíos apremiantes en la región. Algunos de estos son similares en diferentes países y otros son únicos. El reconocimiento de condiciones de preservación es un paso necesario para proponer soluciones sustentables y de largo plazo. Esta obra es un aporte inicial que seguramente propiciará la discusión y el diseño de soluciones de preservación digital sustentable.



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ISBN: 978-9942-837-44-8



9789942837448