

Original: inglés

CI/2004/WS/2
París, abril de 2004

Filosofía y principios de los archivos audiovisuales

por

Ray Edmondson



En conmemoración del 25° aniversario de la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO

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

París, 2004

Asiento bibliográfico recomendado:

Edmondson, Ray

Filosofía y principios de los archivos audiovisuales / preparado por Ray Edmondson. - París: UNESCO, 2004. - ix + 73 págs.; 30 cm. - (CI/2004/WS/2)

- I - Filosofía y principios de los archivos audiovisuales
- II - UNESCO, División de la Sociedad de la Información
- © - UNESCO, 2004

Índice

Prefacio a la primera edición.....	iii
Prefacio a la segunda edición	v
Información suplementaria disponible en Internet	vii
Agradecimientos.....	vii
1 Introducción.....	1
1.1 ¿Qué es filosofía?	1
1.2..... Filosofía y principios de los archivos audiovisuales	1
1.3 Situación actual de la profesión de archivero de material audiovisual.....	3
1.4 Principales cuestiones actuales.....	4
1.5 Contexto histórico	5
2 Fundamentos.....	6
2.1 Hipótesis básicas	6
2.2 Las profesiones relacionadas con la recopilación o la protección de documentos y datos	7
2.3 Valores.....	8
2.4 La profesión de archivero de material audiovisual.....	10
2.5 La formación de los archiveros de material audiovisual	13
2.6 Las asociaciones profesionales.....	14
2.7 Productores y difusores	15
2.8 Reflexión	16
3 Definiciones y términos.....	16
3.1 La importancia de la precisión	16
3.2 Terminología y nomenclatura.....	17
3.3 Conceptos fundamentales.....	24
4 El archivo audiovisual	29
4.1 Historia de su aparición	29
4.2 Ámbito de actividad	32
4.3 Tipología	33
4.4 Cosmovisión y paradigma	39
4.5 Principales perspectivas de los archivos audiovisuales.....	41
4.6 Simpatizantes y grupos representados.....	47
4.7 Sistema de gobierno y autonomía.....	49
5 Análisis de la índole y el concepto de conservación	51
5.1 Conceptos fundamentales: los planos objetivo y subjetivo	55
5.2 Deterioro, desuso y traspaso.....	53
5.3 Contenido, soporte y contexto.....	55
5.4 Analógico y digital	58
5.5 El concepto de obra	60
6 Principios de gestión	61
6.1 Introducción.....	61
6.2 Políticas	61
6.3 La formación de los fondos: selección, adquisición, desección y retirada	62
6.4 Conservación, acceso y gestión de los fondos.....	64
6.5 La documentación	66
6.6 La catalogación.....	67
6.7 Aspectos jurídicos	68
6.8 Un archivo no vive dentro de una burbuja	68

7	<i>La deontología</i>	69
7.1	Códigos deontológicos	69
7.2	La ética en la práctica	70
7.3	Cuestiones de orden institucional	71
7.4	Cuestiones de orden personal	73
7.5	El poder	76
8.	<i>Conclusión</i>	77
	Apéndice 1 - Glosario e índice	78
	Apéndice 2 - Cuadro comparativo: archivos audiovisuales, archivos generales, bibliotecas y museos	80
	Apéndice 3 - memoria de la reconstrucción	81
	Apéndice 4 – Bibliografía selecta.....	83
	Apéndice 5- Cambio de formato y desuso de algunos formatos	90

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

1. Según el Concise Oxford Dictionary, la filosofía es el amor a la sabiduría o el conocimiento, en especial el que se refiere a la realidad última o a las causas y los principios más generales de las cosas. Al igual que otros aspectos del acopio y la conservación de la memoria de la humanidad, los archivos audiovisuales se fundan en determinados “principios y causas generales”. Para que puedan ser estudiados y reconocidos, es preciso codificarlos de manera apropiada.

2 En los últimos años se ha empezado a admitir la necesidad de llevar a cabo esa codificación, a medida que los archiveros de material audiovisual -en diversos foros internacionales- comenzaron a reflexionar sobre su identidad, su imagen y sus relaciones profesionales, a analizar la base teórica y la ética de su labor y a hacer frente a problemas prácticos de capacitación y acreditación. Este documento es una respuesta concreta a la necesidad de codificación: es la primera publicación sobre una filosofía de los archivos audiovisuales.

3 Su antecedente directo, en los últimos cinco años, radica en el auge del intercambio de ideas y textos en el marco de la Red sobre la Filosofía de los Archivos Audiovisuales (AVAPIN), una red no oficial que ha llegado a agrupar a más de 60 archiveros de grabaciones sonoras y películas y otras personas interesadas en estudiar y definir las bases teóricas de las actividades de archivo de materiales audiovisuales. Aunque de esta red forman parte personas que determinan y persiguen sus intereses a título exclusivamente personal, la mayoría de sus miembros también tienen vínculos personales o institucionales con las principales asociaciones profesionales de este ámbito (figuran en el Anexo 7¹ y se mencionan a lo largo del documento). Hasta la fecha, he actuado como coordinador de la red AVAPIN, y el organismo que me emplea, el Archivo Nacional de Documentos Sonoros y Cinematográficos de Australia (NFSA), se ha hecho cargo de los gastos de secretaría y correo.

4 A fines de 1993 tuve la oportunidad, gracias a una beca para altos funcionarios concedida por la Comisión Australiana de la Función Pública, de visitar Europa en 1994 a fin de consignar por escrito parte de esos debates, tarea en la que me acompañaron los miembros de la AVAPIN Sven Allerstrand, Helen Harrison, Rainer Hubert, Wolfgang Klaue, Dietrich Schüller, Roger Smither y Paolo Cherchi Usai, que constituían el “Grupo de Trabajo sobre Filosofía de 1994” constituido especialmente para ello. Gracias a extensos debates y/o comentarios escritos sobre el borrador formulados en distintos momentos, cada miembro del grupo contribuyó a la síntesis que representó el documento inicial. El proyecto de 1994 empezó con reuniones en el Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos del Film) celebrado en Bolonia (Italia), en abril y mayo; a fines de julio concluimos la primera versión del texto, que fue examinado ulteriormente en tres talleres durante la conferencia conjunta de la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros) y la FIAT (Federación Internacional de Archivos de Televisión) en Bogensee (Alemania) en septiembre. Las deliberaciones de los talleres se consignaron por escrito y, junto con otras contribuciones ulteriores, se utilizaron como base para la revisión de la primera versión. La segunda versión resultante se analizó en un taller de la conferencia de la AMIA (Asociación de Archiveros de Imágenes en Movimiento) en Toronto (Canadá), en octubre de 1995.

5 He preparado el presente texto bajo los auspicios de la UNESCO y en consulta con un grupo de redacción integrado por Ernest J. Dick (Canadá), Annella Mendoza (Filipinas), Robert H.J. Egeter-van Kuyk (Países Bajos), Paolo Cherchi Usai (Estados Unidos de América), Dietrich Schüller (Austria), Roger Smither y Helen Harrison (Reino Unido), y con la ayuda de comentarios

¹ Se hace referencia al Apéndice 7 de la primera edición.

de algunos miembros más del Grupo de Trabajo sobre Filosofía de 1994. Si bien todas estas personas efectuaron sus contribuciones a título personal, su historial profesional les ha dado acceso a los puntos de vista de casi todas las principales asociaciones profesionales de la esfera de los archivos audiovisuales. Estoy muy agradecido a Wanda Lazar y Paul Wilson por sus comentarios detallados sobre el texto, y a colegas del NFSA y de otras partes por sus aportaciones a lo largo de la redacción del documento.

6 Desde septiembre de 1994, tanto la primera como la segunda versión se difundieron internacionalmente de modo oficioso pero cada vez más amplio. Se han traducido fragmentos a otros idiomas para uso local, y las versiones completas han pasado a formar parte de planes de estudios elaborados por el NFSA, el Comité de Cultura e Información de la Asociación de Naciones de Asia Sudoriental (ASEAN-COCI), la Universidad de Nueva Gales del Sur, Sydney (Australia) y la Escuela George Eastman de Conservación del Film, Rochester (Estados Unidos de América). Algunas partes de la segunda versión se incluyeron en el libro *Audiovisual archives: a practical reader*, compilado por Helen Harrison (UNESCO, 1997). La publicación por la UNESCO del presente texto es un paso lógico y vital para formalizar el documento completo y ampliar su difusión.

7 Por proponer una base teórica documentada para el campo y la profesión de los archivos audiovisuales, esta publicación sólo puede ser la “primera palabra”, no la “última”. Si obtiene cierta aceptación y estimula el debate habrá resultado útil. Las prácticas y experiencias de los archivos audiovisuales y las contribuciones intelectuales de individuos y grupos seguirán enriqueciendo la teoría. Definir los principios de una nueva disciplina es un largo proceso, y es de esperar que en el futuro haya otras codificaciones mejores de la teoría del archivo audiovisual.

8 Un documento como éste, por su naturaleza, es una muestra de que siempre existirán limitaciones en la investigación y la reflexión, y es de esperar que provoque reacciones y suscite otros puntos de vista. Señalar esto último de manera que se puedan debatir en las publicaciones profesionales y tener en cuenta en toda revisión futura forma parte del proceso de elaboración de una filosofía madura. Me complacería conocer esas reacciones, motivo por el cual indico más adelante mis datos personales.

9 Al llegar a la fase de publicación de la labor de unos cinco años, expreso mi profundo reconocimiento por la asistencia financiera y práctica de la Comisión Australiana de la Función Pública, el NFSA y la FIAF (especialmente su secretaría de Bruselas), que hicieron posible el proyecto de 1994 y el primer borrador. Agradezco a los numerosos colegas de la AVAPIN sus aportaciones al segundo borrador. Doy las gracias a todos los colegas antes mencionados, que dedicaron tiempo y energía para contribuir a la redacción de los proyectos y/o del texto publicado: en todos los casos fue una obra de amor realizada por personas muy ocupadas. Por último, deseo expresar mi reconocimiento a la UNESCO por su apoyo y amplitud de miras al decidir publicar este documento.

Ray Edmondson

Canberra, abril de 1998

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

1 “Este ha sido un primer intento de codificar la base filosófica de la profesión de archivero audiovisual. No sería ni sorprendente ni ofensivo para quienes hemos participado en su elaboración el que muy pronto resultara incompleto o exigiera modificaciones. En parte, su finalidad es estimular los debates e intercambios de impresiones, fomentar el análisis e invitar a que se impugnen los supuestos en que nos hemos fundado.”

2 Ciertamente, tal advertencia final, sacada de la primera edición, ha resultado correcta. Por así decirlo, la profesión de archivero audiovisual, que consiste en la recopilación, la conservación, la gestión y la utilización del patrimonio audiovisual, ya ha presentado credenciales distintivas. Habida cuenta de su carácter dinámico, hay que someter a prueba constantemente los supuestos de que se parte y aceptar la evolución de las prácticas y sus consecuencias. Los comentarios recibidos oficial u oficiosamente de todas partes del mundo demuestran que la primera edición ha marcado un punto de referencia útil desde el punto de vista de la defensa de la profesión, así como en lo que respecta a la administración práctica y la dimensión ética. Todo ello se ha tenido en cuenta al revisar y aumentar el texto. Aunque el carácter general y la falta de concreción de estas aportaciones me impiden dar las gracias formalmente, deseo dejar constancia de mi gratitud por todas ellas. Me complace especialmente observar que los debates sobre conceptos filosóficos ocupan actualmente un lugar más destacado en la actividad laboral de los archiveros de material audiovisual.

3 En los escasos años transcurridos desde que se publicó la primera edición se han producido cambios importantes en el campo de los archivos audiovisuales. La irrupción de la digitalización y el consiguiente cambio tecnológico han puesto en duda la continuidad de profesiones asentadas. La película de nitrato, que antes se consideraba inestable y desechable, empieza a durar más que las copias en acetato realizadas a partir de las de nitrato con fines de conservación. Los cursos oficiales de postgrado en archivos audiovisuales se van afianzando y normalizando en algunos países como requisito para quienes desean ejercer la profesión. Estas circunstancias y otras parecidas plantean cuestiones filosóficas que deben abordarse.

4 La UNESCO publicó la primera edición en inglés, francés y español, y la Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas preparó y publicó posteriormente una traducción al portugués. La versión impresa del texto en inglés ya se ha agotado, mientras que las versiones en los otros idiomas casi han llegado a ese punto. Esta edición nueva repondrá la oferta y, cabe esperar, llegará a un público todavía más amplio.

5 Como ocurrió con la primera edición, he tenido la suerte y el privilegio de contar con el asesoramiento y las observaciones de un grupo internacional de referencia formado por compañeros de profesión que han leído distintas versiones del texto y me han hecho llegar sus opiniones: Sven Allerstrand, Lourdes Blanco, David Boden, Paolo Cherchi Usai, David Francis, Verne Harris, Sam Kula, Irene Lim, Hisashi Okajima, Fernando Osorio y Roger Smither. Como puede observarse, aunque cada uno ha intervenido a título personal, su participación ha supuesto el acceso a las perspectivas de prácticamente todas las asociaciones profesionales destacadas de nuestro campo, así como a una gran diversidad geográfica y cultural. Es profunda la deuda contraída con todos ellos, que han puesto sus servicios a mi disposición gratuitamente, arreglándose para sacar tiempo de sus apretadas agendas, y me han asesorado con verdadero conocimiento de causa. Deseo también dar las gracias a Crispin Jewitt, Coordinador del CCAA (Consejo de Coordinación de las Asociaciones de Archivos Audiovisuales), por las valiosas observaciones aportadas en relación con la versión definitiva del texto, y a la Sra. Joie Springer de la UNESCO por su colaboración en el

proyecto como oficial de enlace. La presente publicación está auspiciada conjuntamente por la UNESCO y el CCAAA; la reciente fundación de este último como nuevo organismo central de la profesión es en sí prueba de cambio y maduración.

6 El 27 de octubre de 1980 la Conferencia General de la UNESCO aprobó la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento, que supuso un importante avance a escala internacional en el reconocimiento cultural y jurídico de los archivos audiovisuales. Es lógico que la presente publicación, que en gran parte se inspira en los principios recogidos en la Recomendación, aparezca con ocasión de su 25º aniversario.

7 Ni que decir tiene que todas las opiniones, errores u omisiones que aparezcan en el texto son responsabilidad mía. Como antes, se agradece todo tipo de observaciones y opiniones, pues las obras de este tipo nunca son “definitivas”. A continuación indico mis datos personales.

Ray Edmondson
Canberra, abril de 2004

Dirección:

Ray Edmondson
Archive Associates Pty Ltd
100 Learmonth Drive
Canberra ACT 2902
Australia

Teléfono fijo: 61 2 6231 6849
Fax: 61 2 6231 6699
Teléfono móvil: 0413 48 68 49
Correo electrónico: ray@archival.com.au

Notas aclaratorias

AV o audiovisual: A lo largo del documento se utiliza la palabra *audiovisual* con preferencia a la abreviatura AV. En el ámbito de los archivos audiovisuales se utilizan indistintamente, pero en esta publicación hemos estimado conveniente ser coherentes y normalizar el uso.

Medios, documentos o materiales: Asimismo, hemos empleado por lo general *documento audiovisual* con preferencia a *medios audiovisuales* o *material audiovisual*, aunque la elección en cada caso ha dependido del contexto. Para muchos, los términos son intercambiables, pese a que existen en sus connotaciones sutiles diferencias. Por lo demás, *documento* se emplea en la acepción de registro creado de forma deliberada, **no** en el sentido de algo real diferente de algo ficticio.

Información suplementaria disponible en internet

En las páginas que siguen se mencionan con frecuencia diversas organizaciones profesionales, asociaciones internacionales y archivos particulares.

La mayoría de estos organismos dispone de sitios Web informativos. Muchos editan asimismo publicaciones periódicas y boletines informativos y ofrecen servicios de listas a los que es fácil apuntarse. Merece la pena investigar esta oferta.

Dos útiles vías de acceso a estos recursos y redes son las siguientes:

El portal de la UNESCO sobre archivos (www.unesco.org/webworld/portal_archives), que ofrece vínculos directos con cientos de organizaciones y archivos de ámbito internacional, regional y nacional, da a conocer un calendario de actos de interés y facilita acceso a las publicaciones y recursos.

El sitio web del CCAAA (www.ccaaa.org). El Consejo de Coordinación de las Asociaciones de Archivos Audiovisuales es el foro de las federaciones internacionales ligadas oficialmente a la UNESCO. Este sitio ofrece vínculos directos con los sitios Web de cada una.

Agradecimientos

A continuación se enumeran los miembros del **grupo internacional de referencia** que intervinieron en la preparación de la presente publicación como lectores y asesores. Aunque se indican sus campos de especialización y el organismo al que pertenecen, hay que insistir en que cada uno ha tomado parte en el proyecto *a título exclusivamente personal*.

Sven Allerstrand

Archivero. Desde 1987, Director General del Archivo Nacional Sueco de Grabaciones sonoras e Imágenes en Movimiento; desde 1993, miembro de la Junta de la Sociedad de Archivos de Suecia y, desde 1995, miembro de la Junta de la Biblioteca Nacional de Suecia. Secretario General (1991-1996) y Presidente (1997-1999) de la IASA.

Lourdes Blanco

Comisaria de exposiciones y especialista en arte prehispánico y contemporáneo; antigua directora del Centro de Conservación y Archivos Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Miembro del comité regional para América Latina y el Caribe del programa *Memoria del Mundo*.

David Boden

Administrador de archivos; Jefe de la Dependencia de Conservación y Servicios Técnicos del Archivo Nacional de Cinematografía y Sonido de Australia; miembro del Consejo Ejecutivo y Tesorero de la SEAPAVAA desde 2002.

Paolo Cherchi Usai

Archivero, escritor y profesor. Comisario superior del Departamento de Cine y, desde 1994, Director de la Escuela L Jeffrey Selznick de Conservación del Film y el Vídeo en la George Eastman House (Rochester, Nueva York). Cofundador y, desde 1982, miembro de la Junta del festival de cine mudo de Pordenone. Miembro del Comité Ejecutivo de la FIAF.

David Francis OBE

Consultor en archivística. Hasta 1990, Comisario de la Cinemateca Nacional del Reino Unido; hasta 2001, Jefe de la División de Películas Cinematográficas, Radiodifusión y Grabaciones Sonoras de la Biblioteca del Congreso. Miembro honorario de la Sociedad de Cinematografía y Televisión del Reino Unido. Galardonado con los premios Jean Mitry y Mel Novikoff. Miembro honorario de la FIAF.

Verne Harris

Archivero y estudioso de los archivos. Director del Archivo de Historia de Sudáfrica, archivo independiente que documenta la oposición al apartheid. Profesor de archivos de la Universidad de Witwatersrands. Hasta 1993, Director Adjunto del Servicio de Archivos Estatales y los Archivos Nacionales de Sudáfrica.

Sam Kula

Autor y consultor en archivística. Presidente (2002-2004) y miembro de la Junta de la AMIA. Antiguos puestos ejecutivos en la FIAF y la FIAT, participación en misiones de estudio de la UNESCO y el CIA. Hasta 1988, Director de los Archivos Nacionales de Cine y Televisión y los Archivos Nacionales del Canadá.

Irene Lim

Subdirectora superior de archivos y exposiciones audiovisuales de los Archivos Nacionales de Singapur. De 2000 a 2002, miembro del Consejo Ejecutivo de la SEAPAVAA. Actualmente cursa estudios de licenciatura en ciencias de la información en la Universidad Tecnológica de Nanyang.

Hisashi Okajima

Especialista, profesor y crítico de cine; comisario de cinematografía y jefe de la sección de programación, exposiciones y divulgación de la Cinemateca Nacional, integrante del Museo Nacional de Arte Moderno (Tokio, Japón). Desde 2000, miembro de la junta directiva de la Sociedad japonesa de las artes y las ciencias de la imagen.

Fernando Osorio

Profesor de archivística audiovisual y conservación audiovisual. Profesor de conservación de fotografías en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de la Ciudad de

México. Director en funciones del archivo fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Centro de Cultura Casa Lamm. Becario Fulbright-García Robles (1994-96).

Roger Smither

Autor y archivero. Desde 1990, conservador del archivo de cine y vídeo del Museo Imperial de la Guerra. Editor del *Código de Deontología de la FIAF* (1998). De 1979 a 1994, miembro de la Comisión de Catalogación de la FIAF y de 1993 a 2003 del Comité Ejecutivo; de 1995 a 2003, Secretario General y Vicepresidente.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 *¿Qué es filosofía?*

1.1.1 Todas las actividades humanas se basan en valores, supuestos o el conocimiento de ciertas verdades, aunque éstas se perciban por instinto y sin articularse (“si no respiro, me ahogo”). Del mismo modo, todas las sociedades funcionan en torno a valores comunes o normas de aplicación común que suelen consignarse por escrito, como por ejemplo en leyes o constituciones. A su vez, éstas se basan en valores que, con independencia de si aparecen articulados en su seno o no, sirven de fundamento tanto a ellas como a su aplicación.

1.1.2 La filosofía sitúa los valores y los supuestos en un plano superior al formular preguntas como “¿por qué?”, “¿cuáles son los principios fundamentales y la naturaleza de ...?” o “¿a qué todo pertenece la parte que es lo único que yo veo?” y darles respuesta en el marco de un sistema lógico o cosmovisión. Las religiones, los sistemas políticos y la jurisprudencia son manifestaciones de filosofías. También lo son las esferas de actividad a las que solemos referirnos con el nombre de “profesiones”; la práctica de la medicina, por ejemplo, se basa en un postulado filosófico por el cual se reconoce la supremacía de la vida y el bienestar del individuo como condición normal y deseable.

1.1.3 El poder de las filosofías reside en que las teorías, cosmovisiones y parámetros que crean sirven de base a acciones, decisiones, estructuras y relaciones. Como los bibliotecarios, los museólogos y otros profesionales dedicados la recopilación de documentos y datos, los archiveros de material audiovisual ejercen cierto tipo de poder en la supervivencia, la accesibilidad y la interpretación de la memoria cultural del mundo (cuestión que se estudia con mayor detenimiento en el capítulo 7). En consecuencia, el estudio de las teorías, los principios, los supuestos y las circunstancias de su labor reviste importancia, no sólo para los propios profesionales, sino también para el conjunto de la sociedad.

1.1.4 La formulación de teorías es un instrumento de exploración y entendimiento de este campo profesional; a tales objetivos apunta el presente trabajo. Se parte del supuesto de que los archiveros de material audiovisual *deben* entender y plantearse los fundamentos filosóficos de su profesión si desean ejercer su poder de forma responsable, y deben estar dispuestos a participar en diálogos y debates para defender sus principios y sus prácticas sin caer en la tentación de escudarse en dogmas inflexibles. De lo contrario, se corre el riesgo de que las medidas que se adopten en los archivos sean arbitrarias y asistemáticas al estar basadas en intuiciones no cuestionadas o en políticas caprichosas, con lo cual no es probable que el archivo sea seguro, previsible o digno de confianza.

1.2 *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*²

1.2.1 Por diversas razones, hasta los años noventa no se volvió apremiante la necesidad de dotar a la profesión de una base teórica codificada. En primer lugar, la importancia, evidente y cada vez mayor, de los medios audiovisuales como componentes de la memoria mundial ha dado lugar a una rápida expansión de la actividad archivística, sobre todo en contextos comerciales o semicomerciales, más allá del ámbito de los archivos institucionales tradicionales. Se gastaban grandes cantidades de dinero, pero, debido a la inexistencia de puntos de referencia profesionales definidos y aceptados, tal vez no siempre con los mejores resultados. Decenios de experiencia práctica acumulada en el ámbito de los archivos audiovisuales habían aportado un fundamento a partir del cual se podían transmitir con más fuerza, mediante la codificación de esa experiencia, las

² La expresión *archivos audiovisuales* entendida como ámbito de actividad profesional se examina en el capítulo 3 junto con otra terminología que se emplea en el presente trabajo.

posibilidades de aprovechar al máximo las ganancias posibles, junto con las consecuencias de dejar pasar oportunidades.

1.2.2 En segundo lugar, los trabajadores de los archivos audiovisuales llevan tiempo desprovistos de una identidad y un reconocimiento profesionales claros entre las profesiones relacionadas con la recopilación de documentos y datos, las autoridades estatales, las industrias audiovisuales y la comunidad en general. Tampoco contaban con el punto de referencia fundamental para lograr dicho reconocimiento: una síntesis teórica de los valores, la deontología, los principios y las percepciones implícitas en ese ámbito. Esta situación hacía que fuesen vulnerables intelectual y estratégicamente, menoscabando además la imagen pública y la consideración de este campo de actividad, y haciendo que pareciera carecer de fundamentos. Aunque las diversas asociaciones de archivos audiovisuales³ y distintos archivos habían elaborado políticas, normas y procedimientos, generalmente habían tenido muy poco tiempo para detenerse a reflexionar sobre la teoría en la que éstos se fundaban. La aparición de organizaciones⁴ destinadas a atender esas necesidades personales y profesionales fue una señal de cambio.

1.2.3 En tercer lugar, la falta de programas de estudios y cursos oficiales de capacitación de profesionales se había convertido en un grave problema, lo que impulsó a la UNESCO a iniciar actividades que dieron lugar a publicaciones⁵ sobre la función y la situación jurídica de los archivos audiovisuales, y la elaboración de planes de estudio para su personal. A medida que aparecían, dichos cursos⁶ plantearon la necesidad de disponer de textos teóricos y puntos de referencia, así como de medios para enseñar las aptitudes prácticas. En la actualidad ya se han establecido varios programas de este tipo.

1.2.4 En cuarto lugar, los rápidos cambios tecnológicos ponían en tela de juicio antiguas hipótesis a medida que avanzaban las denominadas “autopistas de la información”. Los archivos de “medios múltiples”⁷ complementaban cada vez más, y a veces sustituían, a los archivos

³ En este documento, los términos “asociaciones” y “federaciones” se refieren en general a las organizaciones no gubernamentales internacionales que actúan exclusivamente en el ámbito audiovisual, como la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros), la FIAT (Federación Internacional de Archivos de Televisión), la FIAF (Federación Internacional de Archivos del Film) y la AMIA (Asociación de Archiveros de Imágenes en Movimiento). Cuando el contexto lo indica, también abarca los comités pertinentes de la IFLA (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas) y el CIA (Consejo Internacional de Archivos), y organismos regionales como la SEAPAVAA (Asociación de Archivos Audiovisuales de Asia Suroriental y el Pacífico). Estas organizaciones están representadas en el Consejo de Coordinación de las Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA).

⁴ Como la AMIA, la SEAPAVAA y la Asociación Filipina de Archiveros del Film (SOFIA).

⁵ Las publicaciones son *Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives* (1990) y *Cuestiones jurídicas relativas a los archivos audiovisuales* (1991).

⁶ En 1973, la FIAF creó innovadores cursos y talleres intensivos internacionales de tipo “escuela de verano” que siguen funcionando. Desde entonces, otros organismos han utilizado esta modalidad, por ejemplo el ciclo trienal de seminarios celebrado en Asia Sudoriental en 1995-1997 bajo los auspicios del ASEAN-COCI. Cada vez están más generalizados los talleres y seminarios de breve duración organizados por federaciones o por archivos concretos. En el momento en que se redacta este estudio, el autor tiene conocimiento de programas permanentes de postgrado en archivos audiovisuales ofrecidos por la Universidad de East Anglia (Reino Unido), la Escuela L. Jeffrey Selznick de Conservación del Film en la George Eastman House, la Universidad de Nueva York y la Universidad de California en Los Angeles (las tres en los Estados Unidos) y la Universidad Charles Sturt (Australia); ésta última ofrece su programa a distancia por Internet.

⁷ La expresión *medios múltiples* se utiliza para evitar confusión con los *multimedios*, término que se refiere habitualmente a una combinación de sonido, imágenes en movimiento, texto y gráficos procedentes de una fuente digital.

cinematográficos, de televisión y de grabaciones sonoras más antiguos, y se observaba una diversidad creciente de formas y prioridades organizativas.

1.2.5 Esta preocupación se plasmó, entre otras cosas, en la creación de la AVAPIN a comienzos de 1993 y en el auge de los debates teóricos y filosóficos en las publicaciones profesionales. Aunque los primeros archivos audiovisuales nacieron hace aproximadamente un siglo, y se puede decir que este campo cobró conciencia de sí mismo a partir de los años treinta, su crecimiento sostenido tuvo lugar fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX. Por consiguiente, es un ámbito joven y en rápida expansión cuyos recursos y competencias están distribuidos muy desigualmente en todo el mundo.

1.2.6 El tiempo y la experiencia, los ensayos y los errores fueron enriqueciendo, modificando y ampliando la visión de la generación precursora que elaboró los distintos conceptos de archivo cinematográfico, archivo de televisión y archivo de grabaciones sonoras. Los actuales archiveros de material audiovisual constituyen un círculo mucho más amplio, aún pionero, frente a tareas más complejas y a nuevas necesidades que el tiempo y las circunstancias van agregando. Su tarea consiste en atender esas necesidades en un entorno audiovisual que ha cambiado mucho y evoluciona constantemente a medida que avanza el siglo XXI.

1.3 *Situación actual de la profesión de archivero de material audiovisual*

1.3.1 Enfrentadas al rápido crecimiento de la necesidad, las federaciones (que en su mayoría disponen actualmente de comités de capacitación) y el CCAA se esfuerzan por elaborar políticas, formular posiciones y organizar distintas modalidades de talleres y seminarios dirigidos a archivos concretos o grupos de archivos de todo el mundo. Las principales dificultades son los costos y la disponibilidad de instructores capacitados y con experiencia que puedan ausentarse de las instituciones en que trabajan durante períodos suficientemente largos.

1.3.2 Hace sólo unos años que el campo de los archivos audiovisuales ha empezado a perfilarse como disciplina académica. Aún es reducido el número de programas de postgrado, pero todo parece indicar que tiende al alza. Lo normal es que estos programas duren uno o dos años a tiempo completo y que a su término se complementen con pasantías. A juzgar por el lugar cada vez más prominente que estos programas ocupan en las federaciones, las perspectivas de empleo de los licenciados son buenas.

1.3.3 Las federaciones empiezan ahora a abordar la cuestión, compleja mas inevitable, de la acreditación oficial del archivero de documentos audiovisuales. Aunque no es probable que el asunto se resuelva en breve, la medida es tan necesaria como lo ha sido en otras profesiones.

1.3.4 El número de estudios especializados, que comprende manuales prácticos, estudios monográficos rigurosos, tesis doctorales y una serie de recursos técnicos, aumenta a un ritmo constante. Gran parte de este material puede consultarse, o, cuando menos, puede entrarse en conocimiento de su existencia, entrando en los sitios Web de las federaciones, la UNESCO y los distintos archivos.

1.3.5 Con todo, son escasas las pruebas de que este crecimiento se haya plasmado ya en el reconocimiento oficial de la profesión por parte de los gobiernos y las autoridades que regulan el empleo. Aunque lo más probable es que los archivos generalistas, las bibliotecas y los museos estén dirigidos por profesionales debidamente capacitados y reconocidos en su campo de actividad, esa situación no es tan habitual en el caso de los archivos audiovisuales, a cuyo frente suelen encontrarse personas que carecen de formación especializada.

1.4 Principales cuestiones actuales

1.4.1 En muchos países, por no decir en todos, ya no hace falta defender el *valor* de conservar las películas y las grabaciones y la necesidad de almacenarlas debidamente y disponer de instalaciones que garanticen su supervivencia; este principio se acepta al menos de palabra, aun cuando no se aporten los recursos necesarios. Sin perder de vista esta última circunstancia, merece la pena señalar una serie de cuestiones nuevas aparentemente en ciernes. La mayoría se examinarán más adelante en su debido contexto, pero a continuación se agrupan de forma resumida, sin seguir un orden determinado y con ánimo de ponerlas de relieve con claridad. (El autor no pretende estar en posesión de dotes adivinatorias; con el tiempo, algunas cuestiones cobrarán más importancia que otras.)

1.4.2 **Digitalización:** “¿Todavía no ha digitalizado Ud. sus fondos?” Parece que los políticos, los administradores y otros supervisores de los presupuestos de los archivos dirigen con frecuencia esta pregunta a los archiveros. La pregunta y los supuestos en los que se basa parten a menudo de informaciones erróneas, pero la adopción de la tecnología digital por parte de las organizaciones de difusión tiene efectos profundos en la práctica de la profesión de archivero, en la demanda de acceso y en la planificación estratégica.

1.4.3 **Desuso:** La digitalización tiene como corolario el dilema planteado por el desuso cada vez más acelerado de ciertos formatos, en relación con lo cual los archivos han de hacer frente a la doble incógnita de la conservación digital, por un lado, y la continuidad de la conservación de los “formatos tradicionales” anteriores y la demanda de acceso a éstos, por otro.

1.4.4 **El valor en cuanto artefactos:** las copias de películas, los discos de vinilo y otros soportes que antes se consideraban y trataban como productos de consumo reemplazables y desechables ahora empiezan a verse como artefactos que deben entenderse y tratarse desde una óptica muy distinta. Este cambio de actitud ha conferido una nueva condición, por ejemplo, a las películas de nitrato que se han conservado y a la cuestión general de las normas, la capacidad y las aptitudes necesarias para las proyecciones.

1.4.5 **Países en desarrollo:** Cunde la opinión de que las prácticas imperantes en los archivos audiovisuales han seguido tradicionalmente pautas fijadas en gran medida por países europeos y americanos, prestando poca atención a la situación de los países en desarrollo. Las instalaciones, las normas y las aptitudes de que se dispone en el primer grupo de países resultan impensables en el segundo, donde hay que encontrar soluciones más sencillas, más baratas y sostenibles. La profesión tiene actualmente ante sí la ardua tarea de cerrar esa brecha, compartir los recursos y facilitar el intercambio de aptitudes y opiniones en una y otra dirección.

1.4.6 **Regionalización y proliferación:** A las antiguas federaciones internacionales se suma un número cada vez mayor de federaciones regionales, lo cual tal vez sea indicio de un nuevo planteamiento radical de las funciones y las prioridades. Además, los nuevos actos que se celebran en la esfera de los archivos, como los festivales de cine mudo celebrados en Europa, añaden complejidad al campo y amplían sus posibilidades.

1.4.7 **Comercialización y acceso:** Al margen de la forma que adopte, el acceso constituye la insignia distintiva, y, con frecuencia, la justificación política, de los archivos audiovisuales financiados con fondos públicos. Es también su razón de ser, por lo que la reputación de la profesión dependerá en gran medida del éxito obtenido al respecto. La presión que recae en los archivos a efectos de generar ingresos, tener presente la propia imagen y adoptar estrategias de

cobrar por los servicios ofrecidos al usuario son síntomas de una época en la que, aparentemente, cada vez es más normal pensar que la protección del patrimonio ha de autofinanciarse. Las tendencias y dictados impuestos por el mercado agregan factores nuevos que plantean problemas en el plano ético y de la gestión.

1.4.8 **Estatutos:** A diferencia de los grandes archivos de documentos, las bibliotecas y los museos, muchos archivos audiovisuales de todo el mundo carecen de estatutos, cartas fundacionales o documentos equivalentes que definan sus funciones, sus mecanismos de protección y su mandato, lo cual los hace vulnerables a los problemas y los cambios, y puede que convierta su continuidad en algo ilusorio.

1.4.9 **La dimensión ética:** En todos los planos, desde la vertiente política del acceso hasta la capacidad de modificar la historia mediante la manipulación digital, el archivero de documentos audiovisuales parece enfrentado a una gama cada vez mayor de dilemas y presiones de orden deontológico.

1.4.10 **Internet:** Actualmente es un importante mecanismo de prestación de servicios e investigación, pero también plantea nuevas cuestiones en lo que respecta a la selección, la adquisición y la conservación, aparte de otras cuestiones de orden conceptual y deontológico.

1.4.11 **Propiedad intelectual:** La nueva tecnología y la mayor diversidad de modos de distribución y acceso han generado nuevas oportunidades comerciales para las imágenes y sonidos antiguos. El derecho público al acceso gratuito cede terreno ante la ampliación y la mayor complejidad de los imperativos jurídicos, a la vez que los gobiernos prorrogan la vigencia de los derechos de autor como consecuencia de la presión del mundo empresarial. Se observa un aumento concomitante de la piratería de material sonoro y de vídeo.

1.5 *Contexto histórico*

1.5.1 Los conceptos de biblioteca, archivo y museo proceden de la antigüedad. La acumulación y la transmisión de la memoria de una generación a otra son móviles que animan a todas las sociedades humanas. En el siglo XX surgió una nueva variante tecnológica de la memoria: la grabación sonora y la imagen en movimiento. Su conservación y acceso dependen de una nueva disciplina que sintetice las tres tradiciones anteriores. La filosofía y los principios *subyacentes* a los archivos audiovisuales, abocados a proteger y conservar esa nueva forma de memoria, reposan en los fundamentos de estas tres instituciones. La filosofía *práctica* de los archivos audiovisuales (lo que debe o no debe hacerse y los correspondientes motivos) es producto de estos principios y valores fundacionales.

1.5.2 Cabe situar el presente documento en la larga y venerable serie de obras, exposiciones y debates dedicados a la filosofía, los principios y la práctica de lo que he denominado profesiones relacionadas con la “recopilación” o la “protección” de documentos y datos y a las funciones y responsabilidades de los archivos, las bibliotecas y los museos en la sociedad. Si sirve para dar a conocer esta cuestión al lector, las intenciones del autor se habrán cumplido en parte.

1.5.3 En los capítulos que siguen se examinan primero los valores y los principios, pasando después a los conceptos y la terminología característicos de los archivos audiovisuales. A continuación se estudia su aplicación a nivel de organización y en relación con la índole de los medios audiovisuales. Por último, se estudia el fundamento ético de este campo de actividad a escala personal e institucional.

1.5.4 No obstante, no se propone un análisis totalmente distante o clínico. La pasión, el poder y la política son tan inseparables de los archivos audiovisuales como los son de las disciplinas más antiguas relacionadas con la recopilación de documentos. El deseo de proteger la memoria convive con el deseo de destruirla. Se ha dicho que “ninguna persona y ninguna fuerza pueden abolir la memoria”⁸, pero la historia demuestra, y nunca de forma más contundente que en los últimos cien años, que la memoria se puede deformar y manipular y que sus portadores están trágicamente expuestos al olvido y a la destrucción premeditada.

1.5.5. Dicho de otro modo, la conservación concienzuda y objetiva de la memoria es un acto intrínsecamente político motivado por valores concretos. Ningún poder político carece de control sobre el archivo, cuando no sobre la memoria. La democratización efectiva podrá medirse siempre en función de este criterio básico: el grado de participación y acceso con respecto al archivo, así como a su constitución y su interpretación.⁹

2 FUNDAMENTOS

2.1 *Hipótesis básicas*

2.1.1 Este documento se basa forzosamente en una serie de hipótesis que han de quedar claras desde el comienzo.

2.1.2 El objetivo es sintetizar las opiniones de distintos profesionales que se expresan a título personal, no como representantes oficiales de instituciones o federaciones (lo cual habría sido una operación distinta y mucho más complicada). Por consiguiente, no se presenta automáticamente una posición “oficial”, salvo que una organización así lo indique expresamente.

2.1.3 En el documento se adopta la posición de la UNESCO en cuanto a considerar los archivos audiovisuales como ámbito único dentro del cual actúan varias federaciones y diversos tipos de archivos institucionales, siendo válido considerar que se trata de una profesión única *con pluralidad y diversidad internas*. (Es evidente que algunos colegas tienen opiniones distintas y estiman, por ejemplo, que los archivos de películas, programas de televisión y grabaciones sonoras son esferas tradicionalmente separadas).

2.1.4 Con independencia del alcance efectivo del reconocimiento académico u oficial que se le dispense, en el presente trabajo se da al archivo audiovisual trato de profesión por derecho propio. *Por consiguiente, no se la considera subconjunto especializado de una profesión existente*, como las otras profesiones relacionadas con la recopilación y la protección que son la archivología, la bibliotecología o la museología, aunque esté estrechamente relacionada con ellas. Esta cuestión se examina con más detenimiento en el párrafo 2.4.

2.1.5 Las federaciones competentes son foros apropiados para el debate y la elaboración de la filosofía y los principios de los archivos audiovisuales. No obstante, se reconoce que numerosos archivos y archiveros de material audiovisual, por diversas razones, no pertenecen a ninguna de esas

⁸ “No se puede acabar con los libros prendiéndoles fuego. La gente muere, pero los libros no mueren nunca. Ninguna persona y ninguna fuerza pueden abolir la memoria ... Sabemos que en esta guerra los libros son armas, y es parte de su incesante cometido transformarlos en armas que defiendan la libertad del hombre.” Franklin D. Roosevelt, *Mensaje a los libreros de los Estados Unidos*, 6 de mayo de 1942.

⁹ Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta, 1997, pág. 12, nota 1.

agrupaciones; este documento tiene la misma pertinencia para esas instituciones e individuos, cuyas opiniones no son menos válidas.

2.1.6 El debate sobre la teoría y los principios tiene lugar en un momento en que el panorama mundial está cambiando y las federaciones, antiguas y nuevas, se adaptan a los cambios. Como es lógico, esta evolución pone a prueba tanto los principios como la práctica.

2.1.7 Mi intención es, en la medida de lo posible, documentar *lo que sucede realmente* antes que inventar o imponer teorías o estructuras artificiales; ser descriptivo más que preceptivo¹⁰. La filosofía del archivo audiovisual puede tener mucho en común con la de otras profesiones especializadas en la recopilación, pero *ha de dimanar de la naturaleza de los medios audiovisuales, más que de una analogía automática con esas profesiones*¹¹. De igual modo, los documentos audiovisuales merecen una descripción fundada en *lo que son*, en lugar de *lo que no son*, por lo que no resultan apropiadas expresiones tradicionales como “no libros”, “no textos” o “materiales especiales”, habituales en la jerga de las profesiones especializadas en la recopilación de documentos. ¿No sería igual de lógico describir los libros o los archivos de correspondencia como materiales “no audiovisuales”? Es ilógico dar a entender que un tipo de documento es “normal” o “estándar”, mientras que todo el resto, al definirse por referencia con ese material, es de condición inferior.

2.1.8 Este campo de actividad tiene su propia terminología y sus propios glosarios (cuestión que se estudia en el capítulo 3). La jerga de los medios audiovisuales se basa en un vocabulario dinámico que evoluciona con el tiempo a medida que surgen nuevas condiciones.

Los significados y las connotaciones de términos como *película, cine, audiovisual, programa o grabación* presentan profundas y sutiles variaciones en función del contexto y del país.

2.2 Las profesiones relacionadas con la recopilación o la protección de documentos y datos

2.2.1 La profesión de archivero audiovisual es una de las que pueden definirse en general como profesiones relacionadas con la recopilación o la protección de documentos y datos. Las denominaciones varían de un país a otro, pero entre ellas se encuentran:

- la bibliotecología
- la archivología
- la conservación de documentos
- la documentación
- la ciencia de la información
- la museología, el comisariado de arte y las ciencias subsidiarias.

Y la lista no es exhaustiva ...

¹⁰ Al establecer los principios deontológicos, he pasado de la descripción al juicio de valor sobre los comportamientos deseables, aunque me he basado en el enfoque descriptivo que he seguido en el resto del documento.

¹¹ La idea puede estudiarse con más detenimiento. Verne Harris sostiene lo siguiente: “Yo pondría en tela de juicio la idea de que la filosofía se desprende del carácter de los medios. Los registros nunca hablan con voz propia. Su “voz” se articula por mediación de personas, instituciones, discursos, etc. Así pues, se trata más bien de una filosofía que se desprende del tipo de mediación característico de los medios audiovisuales.”

Lugares comunes

2.2.2 Los lugares comunes tienden a la simplificación. En ese sentido, el *archivero* es la persona que se ocupa de los archivos y busca los papeles o registros. El *bibliotecario* es la persona que está detrás del mostrador de préstamos o coloca los libros en las estanterías. La profesión de *archivero de sonido* o *archivero cinematográfico* tal vez carezca aún de un estereotipo evidente o distintivo.

2.2.3 La forma en que los profesionales se definen entre colegas o ante un gobierno o las autoridades puede ser importante para ellos, pero las precisiones en la definición sólo tienen importancia en círculos restringidos. Como grupo, los archiveros de material audiovisual tienen en común el problema de que su imagen pública pasa bastante desapercibida. En los círculos profesionales también tienen la necesidad y el derecho de que se les reconozca aparte de los *archiveros* generalistas sin convertirse en víctimas de la semántica¹².

2.2.4 Algunas veces, la identidad de estas profesiones está estrechamente relacionada con una institución de cuyo carácter, identidad y doctrina se impregnan, como ocurre, por ejemplo, en las bibliotecas, los archivos y los museos nacionales. Otras veces están vinculadas con una dependencia o sección de una institución en el marco de la cual coexisten con otras pero mantienen su integridad y orientación propias dentro de ese contexto, como es el caso, por ejemplo, de las bibliotecas de galerías o museos de arte, los archivos de manuscritos de diversas instituciones y los archivos de documentos internos de las organizaciones comerciales.

2.2.5 Aparte de estas consideraciones, el profesional realiza su labor de manera personal en diversos contextos, adaptando sus aptitudes, conocimientos y doctrina según convenga. La autonomía profesional, es decir, la libertad de expresar su identidad e integridad profesionales, de aplicar sus capacidades y de trabajar conforme a una deontología y responsablemente, al margen de las circunstancias particulares, puede ser más amplia en algunos entornos que en otros, pero en todos tiene importancia.

2.3 Valores

2.3.1 El archivero audiovisual parte de los valores comunes de las demás profesiones relacionadas con la recopilación de documentos y de los programas, recomendaciones y convenciones de la UNESCO relativos a la protección y la accesibilidad del patrimonio documental y cultural, como por ejemplo la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (2003), *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* (2002) y la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento* (1980). A continuación se presentan algunos de los valores característicos de la profesión; su dimensión deontológica se examina con más detenimiento en el capítulo 7.

2.3.2 Los documentos audiovisuales no son menos importantes que otros tipos de documentos o artefactos, y en algunos contextos lo son más. Su escasa longevidad relativa, su carácter a menudo populista y su vulnerabilidad a una tecnología en rápida evolución no les restan importancia. Su conservación y accesibilidad deben garantizarse en consecuencia, aportando los recursos necesarios.

¹² Cuando la Escuela de Estudios de Información, Bibliotecas y Archivos (SILAS) de la Universidad de Nueva Gales del Sur y el Archivo Nacional de Documentos Sonoros y Cinematográficos de Australia pusieron título en 1998 a su nuevo curso sobre archivos audiovisuales, se quedaron con la expresión *gestión audiovisual*. Aunque no es una solución perfecta al dilema de la nomenclatura, en su momento evitó la confusión con las ramas de *archivos* y *bibliotecología* existentes en SILAS, creando una tercera rama académica de importancia equivalente.

2.3.3 Entre otras responsabilidades, los archiveros audiovisuales se encargan de mantener la autenticidad y garantizar la integridad del material que se les ha confiado, debiendo protegerlo de los daños materiales, la censura o la alteración deliberada. Su selección, su protección y su accesibilidad en nombre del interés público han de regirse por normas objetivas y no por presiones políticas, económicas, sociológicas o ideológicas como, por ejemplo, el concepto de corrección política que esté en vigor. El pasado ha quedado fijado. No puede cambiarse.

2.3.4 Dada la fugacidad que suele rodear a los documentos audiovisuales, puede que las medidas de adquisición y conservación deban llevar aparejados componentes de vigilancia y urgencia.

2.3.5 En un mundo en el que la titularidad y la explotación de los derechos de autor revisten una dimensión comercial importantísima, el archivero audiovisual debe hallar el equilibrio entre estos derechos legítimos y el derecho universal de acceso a la memoria pública, del cual forma parte el derecho a que se garantice la *supervivencia* de una obra publicada sin que los derechos de autor vengan a entorpecer la labor. Fomenta este valor el concepto de depósito legal, habitual en el caso de los libros y el material impreso que adquieren las bibliotecas y en la actualidad paulatinamente ampliado a la esfera de los documentos audiovisuales.

2.3.6 Como corresponde a una profesión reciente y de tamaño reducido que guarda relación con una industria de dimensiones mundiales, los archiveros de material audiovisual adoptan una óptica internacional: sitúan los productos audiovisuales locales o nacionales en el contexto del patrimonio internacional. También tienen presente el contexto histórico, con arreglo al cual ha sido desigual la distribución de los recursos y oportunidades entre el “primer” y el “tercer” mundo, con la consiguiente pérdida de memoria audiovisual en muchas partes del mundo¹³.

2.3.7 Buena parte de la labor del archivero de documentos audiovisuales no es susceptible de verificación o validación, siendo considerables las posibilidades de que surjan conflictos de interés. En consecuencia, subyace a la profesión un sólido sentimiento de ética e integridad personales. Al respecto, son patentes los elementos de rendición de cuentas, transparencia, honradez y precisión.

2.3.8 Los archiveros audiovisuales operan en entornos comerciales y no comerciales que no se excluyen mutuamente; es frecuente que tengan que oponer los juicios sobre el valor cultural a las exigencias de la explotación comercial. Algunas organizaciones comerciales también se toman en serio los archivos audiovisuales; de hecho, la protección del activo empresarial es una expresión inteligente del interés particular. Otras les conceden una prioridad secundaria. El contexto genera sus propias cuestiones de orden ético y práctico.

2.3.9 Al adquirir y utilizar los fondos de la colección, los archiveros audiovisuales, como el resto de profesionales que se dedican a la protección de documentos, operan en un terreno en el que las normas, las relaciones y la titularidad no siempre están claros, debiendo a la vez respetar la privacidad y la confidencialidad de los individuos. Se espera que el archivero sea merecedor de la confianza depositada en él y respete la información confidencial.

¹³ En la “Declaración de Singapur”, aprobada con ocasión de la conferencia conjunta de la IASA y la SEAPAVAA celebrada en 2000, se lee lo siguiente: “La IASA y la SEAPAVAA propugnan el principio de desarrollo adecuado y equitativo de las aptitudes y la infraestructura en el ámbito de los archivos audiovisuales en todos los países del mundo. La memoria audiovisual del siglo XXI debe abarcar fiel y equitativamente la totalidad de naciones y culturas, sin que se repitan las pérdidas de memoria que se produjeron en muchas partes del mundo en el curso del siglo XX. Este principio es consonante con el propósito de prestarse apoyo y animarse mutuamente, que es parte de la razón de ser de las dos asociaciones”.

2.3.10 La profesión de archivero de material audiovisual no suele ser tan vistosa o sofisticada como las industrias cuya producción protege. Carece de fondos adecuados, no es conocida y con frecuencia exige grandes dosis de tiempo y energía. Quienes se ven atraídos por ella y la ejercen son individuos motivados que consideran que el buen desempeño laboral es una recompensa personal.

2.4 *La profesión de archivero de material audiovisual*

2.4.1 Al proponer el reconocimiento profesional de la actividad de archivero de documentos audiovisuales es necesario definir la aplicación práctica de la expresión a las profesiones existentes relacionadas con la recopilación o la protección de documentos. A modo de definición de trabajo, se propone que una profesión tiene como elementos distintivos propios:

- un acervo de conocimientos y publicaciones especializadas
- un código deontológico
- principios y valores
- una terminología y unos conceptos
- una cosmovisión o paradigma
- una codificación escrita de su filosofía
- aptitudes, métodos, normas y códigos de prácticas idóneas
- foros de debate, fijación de normas y mecanismos de solución de diferencias
- programas de estudios y exámenes de acreditación
- un compromiso: los miembros emplean su tiempo *personal* en aras del interés superior de su profesión

Por definición, el profesional percibe una remuneración a cambio de su trabajo. También por definición, el aficionado trabaja motivado exclusivamente por amor a la tarea o campo de actividad que le atrae, pero es posible que el rigor de su desempeño y la motivación sean los mismos.

2.4.2 Como se demuestra en lo que queda del presente documento, los archivos audiovisuales se ajustan claramente a los parámetros indicados, si bien uno o dos de ellos (en particular, los exámenes de acreditación) todavía se encuentren en fase incipiente.¹⁴ Antes de analizarlos, señalaremos algunos elementos de su historia y percepción.

2.4.3 Los archivos audiovisuales tienen su origen en muy distintos entornos institucionales. Al no haber otras opciones, era natural, y sigue siéndolo, que quienes se encargaban de ellos percibieran e interpretaran su trabajo desde el punto de vista de las disciplinas que habían estudiado y de las instituciones de las que dependían. Estas disciplinas podían consistir en una formación académica en bibliotecología, museología, archivología, historia, física y química, administración o los conocimientos técnicos característicos de la radiodifusión, el cine y las grabaciones sonoras. También comprendían una formación plenamente extraacadémica, la del autodidacta y el entusiasta¹⁵. Invitados a indicar su afiliación profesional, los archiveros de material audiovisual

¹⁴ Los exámenes de acreditación pueden ser independientes de la titulación académica. En el campo de la conservación de obras de arte y materiales, por ejemplo, las sociedades profesionales empezaron a ofrecer exámenes de certificación *proprios* antes de que los cursos universitarios siguieran su ejemplo. En el campo de los archivos audiovisuales va a ser a la inversa.

¹⁵ A título informativo, el autor tiene un diploma de postgrado en bibliotecología, obtenido en 1968 cuando los archivos cinematográficos eran responsabilidad de su empleador de aquel entonces, la Biblioteca Nacional de Australia. Ahora bien, ha aprendido la teoría y la práctica de los archivos audiovisuales (con más exactitud, las ha descubierto) por cuenta propia en el empleo a lo largo de muchos años.

pueden recurrir a su titulación oficial, si la tienen, o identificarse con epítetos como archiveros o conservadores de sonido, cine, material audiovisual o televisivo, o afines. Algunos pueden mencionar sus vínculos con una o más federaciones como prueba de su condición profesional.

2.4.4 Por consiguiente, los archiveros de documentos audiovisuales, colectivamente o conforme a sus vocaciones especializadas, todavía distan de poseer una identidad profesional clara e inequívoca. Sin embargo, muchos profesionales formados en la universidad que ocupan puestos de responsabilidad están plenamente convencidos de *no* ser bibliotecarios, archiveros generalistas o museólogos, con inclusión de quienes están en posesión de títulos oficiales en esos ámbitos. La frecuente identificación personal con expresiones como *archivero cinematográfico* o *archivero de sonido* constituye una manera de afirmar una identidad *percibida*.

2.4.5 Así pues, ¿en qué momento un ámbito de actividad nuevo se convierte en una profesión válida y deja de formar parte de otro, o de ser percibido como tal? A falta de circunstancias externas determinantes, puede que, en última instancia, la respuesta se encuentre en la *propia imagen* y la propia afirmación: se es lo que se cree ser, lo que se dice que se es y lo que se muestra ser. En una época en que proliferan las producciones audiovisuales, los archiveros audiovisuales están bien situados para hacerse oír y ser reconocidos como grupo diferenciado de las profesiones análogas.

2.4.6 Una parte del proceso consiste en responder a las reacciones de los profesionales o grupos profesionales existentes que no consideran que el archivero de material audiovisual desempeñe una profesión aparte. El debate es legítimo y puede tener efectos benéficos y esclarecedores para ambas partes si lo que se persigue es la verdad. Es inevitable que una nueva profesión modifique la situación existente y revele la caducidad de las antiguas analogías. Se puede argumentar lo contrario haciendo que las pruebas se inscriban en un modelo existente. Algunas veces, las distintas opiniones pueden debatirse directamente; otras lo “nuevo” puede ser tenido por aberración de lo “ortodoxo” y ser impugnado en consecuencia¹⁶. Según nuestro punto de vista, los archiveros audiovisuales deberían defender su modelo objetivamente y evaluar las respuestas ateniéndose a su fondo. De manera inevitable, entran en juego tanto consideraciones políticas como principios.

Las especializaciones temáticas¹⁷

2.4.7 Como ocurre con las demás profesiones relacionadas con la recopilación de documentos, la especialización, tanto en temas como en medios, es una característica que se encuentra tradicionalmente en los archivos audiovisuales y sin duda no se modificará, por motivos relacionados tanto con las predilecciones personales como con el apoyo a las necesidades y objetivos institucionales. Por consiguiente, hay archiveros *cinematográficos*, *de sonido*, *de*

¹⁶ Por ejemplo, en el capítulo “Managing records in special formats” de Ellis, J. (comp.), *Keeping archives* (D.W. Thorpe/Australian Society of Archivists, 1993) se trata de la “separación de los medios” en contraposición con el enfoque de “archivos totales”, presentando términos como “archivos cinematográficos”, “archivos sonoros” y “archivero de sonidos” que figuran sistemáticamente entrecomillados. Cuando se mencionan estos últimos, se señala que es “casi una disciplina separada ... [superpuesta] a la gestión de archivos y a la bibliotecología”.

¹⁷ Un tema que reaparece constantemente en los debates es la formación o los títulos más idóneos para los directivos de los archivos audiovisuales. Hay quienes sostienen que el director o el subdirector de un archivo debería ser un profesional experto en este campo provisto de un título pertinente o tener formación de técnico, historiador o conservador y especialista en el tema, con lo cual dispondría de un marco de referencia adecuado al afrontar las tareas administrativas. Ha suscitado preocupación la tendencia en alza a nombrar jefes de archivos a administradores que carecen de la especialización señalada.

televisión y de radio para quienes la identidad profesional principal se define en esos términos. Algunas personas se especializan en determinados temas o en una combinación de medios, en técnicas como las necesarias para una labor de presentación o en una disciplina técnica. Estas especializaciones se eligen tanto por gusto personal como por necesidad. El ámbito de conocimiento es tan vasto y crece con tanta rapidez que no pueden existir expertos universales.

2.4.8 Podrían aducirse muchos ejemplos, pero bastará con mencionar algunos. Los archiveros de sonido pueden especializarse en los sonidos de la naturaleza, los documentos etnológicos, la historia oral o un género musical. Los archiveros cinematográficos pueden dedicarse a géneros de largometrajes, géneros documentales o dibujos animados. Las esferas de especialización en la radio y la televisión comprenden el teatro, las noticias, la actualidad y los anuncios publicitarios. Entre las muchas especialidades técnicas se encuentran la reparación, la realización de copias y el revelado de películas, la reproducción y el tratamiento de señales sonoras y de vídeo, la restauración óptica y digital y el mantenimiento de los equipos. Hay otras especializaciones que están en relación con el funcionamiento y la administración, como la prestación de servicios, la adquisición, la gestión de los fondos y su presentación y comercialización.

Reconocimiento

2.4.9 Lograr que los órganos pertinentes de ámbito académico, gubernamental e industrial reconozcan oficialmente la profesión es un importante síntoma de madurez y una labor todavía inacabada. Mientras esta situación se mantenga, por ejemplo, en las administraciones públicas de los distintos países, los archiveros audiovisuales tienen que ser asimilados, por analogía, a los puntos de referencia más apropiados¹⁸. Las situaciones son muy diversas, pero de ese modo se pueden producir asimilaciones inadecuadas que subestimen la complejidad y responsabilidad de la tarea o exijan de los archiveros audiovisuales titulaciones oficiales inadecuadas o innecesarias (y, en consecuencia, excluyan a buenos candidatos potenciales).

Publicaciones especializadas y acervo de conocimientos

2.4.10 Hace 25 años, las publicaciones especializadas en archivos audiovisuales habrían ocupado poco espacio en un estante: unos cuantos manuales y estudios técnicos y poco más. En la actualidad, el crecimiento exponencial de estos estudios los pone fuera del alcance cabal de un único individuo dedicado al tema. Una gran diversidad de cuestiones relacionadas con la historia, la teoría y la práctica se documentan y estudian en una serie de monografías, manuales y compendios, bases de datos técnicas, tesis doctorales y guías y normas preparadas por la UNESCO, así como en diversas publicaciones periódicas y boletines profesionales. En este último apartado cabe mencionar las publicaciones de las principales federaciones.

2.4.11 El auge de Internet ha impulsado enormemente la expansión del conocimiento al poner fácilmente a disposición de sus usuarios una larga serie de catálogos, páginas Web, bases de datos y otros recursos. Además, el crecimiento de varios servicios de listas importantes¹⁹ ha consolidado la sensación de formar una comunidad de profesionales, ha fomentado la sensibilización y ha potenciado en gran medida la inmediatez del intercambio de información y la resolución de problemas.

¹⁸ Cada cual puede contar su anécdota preferida. Esta es la mía: en 1913, el Gobierno australiano nombró su primer operador cinematográfico oficial, trabajo sin precedentes. ¿Cómo clasificarlo? Muy fácilmente, se le asignó la misma categoría y sueldo que a un agrimensor porque ambos usaban trípodes.

¹⁹ Su número y su grado de especialización no dejan de aumentar, estando comprendidos servicios de listas ofrecidos por las federaciones y las diversas sociedades profesionales. El servicio de listas mayor y más concurrido es probablemente el de la AMIA, en el que suelen aparecer a diario docenas de mensajes. (www.amianet.org)

2.4.12 Actualmente, los archiveros de material audiovisual tienen a su disposición el ingente volumen de publicaciones y conocimientos de las profesiones relacionadas con la recopilación de documentos en general, información que les resulta útil en esferas y necesidades comunes; la conservación de materiales, la catalogación y la gestión de los fondos son buenos ejemplos. Los archiveros de material audiovisual también participan en el esfuerzo, sobre todo cuando la experiencia que les es propia tiene algún tipo de aplicación en entornos más tradicionales, como ocurre con la conservación de microfilmes o las grabaciones orales de hechos históricos.

2.4.13 Hoy en día, los estudios generales sobre cinematografía, televisión, radio y sonidos grabados dependen en gran medida de los recursos y servicios de los archivos audiovisuales, cuyo personal cada vez contribuye más a las monografías y publicaciones periódicas,²⁰ que actualmente conforman un campo de estudio copioso y con carácter propio.

2.4.14 No obstante, ha de reconocerse que tal abundancia de conocimientos no está al alcance de todos en la misma medida. Como una buena parte está escrita en inglés, los profesionales que no manejan este idioma están en desventaja.

2.5 *La formación de los archiveros de material audiovisual*

2.5.1 La existencia de cursos de formación con vistas a la acreditación académica es rasgo distintivo de toda profesión. Las profesiones relacionadas con la recopilación cuentan en todo el mundo con cursos universitarios de reconocido prestigio, mientras que muchas instituciones exigen diplomas o títulos de licenciatura o de postgrado como requisito de ingreso. Estos títulos son también condiciones necesarias para afiliarse a las asociaciones profesionales pertinentes, que a su vez ofrecen foros de acreditación de conocimientos, debate y perfeccionamiento profesional, y se ocupan de defender los intereses colectivos de sus miembros.

2.5.2 Tradicionalmente, los archiveros de material audiovisual han crecido en un entorno muy distinto. Al ser muy diversa su formación y al no disponer siempre de titulación oficial en una disciplina relacionada con la recopilación, se veían en gran medida obligados a aprender su trabajo sobre la marcha en situaciones que exigían prestar atención fundamentalmente a la dimensión práctica del funcionamiento del archivo y relegar la dimensión teórica a un segundo plano. Los cursillos y talleres esporádicos de poca duración han servido para impartir capacitación oficial a personas ya en funciones, y seguirán impartiéndola²¹. Aunque estos actos atienden siempre una necesidad básica, por su propio carácter nunca podrán proporcionar una base global de conocimientos de ámbito profesional.

2.5.3 Los cursos de enseñanza superior sobre archivos audiovisuales que se vienen multiplicando paulatinamente desde mediados de los años noventa atienden esta necesidad.²² A lo largo de uno o dos años ofrecen formación práctica y teórica, al término de la cual se concede un título de postgrado. A la vez, los cursos generales de bibliotecología o archivología empiezan a incorporar

²⁰ La FIAF mantiene la base de datos del Proyecto de Indexación de Publicaciones periódicas (PIP), en el cual aparecen más de 200 publicaciones periódicas de todo el mundo sobre cine y televisión.

²¹ La escuela de verano organizada por la FIAF en Berlín en 1973 y acogida por el Staatliches Filmarchiv der DDR inauguró una modalidad que todavía hoy se pone en práctica, bajo los auspicios de la UNESCO o las distintas federaciones o a iniciativa de determinados archivos que recurren a especialistas internos y externos.

²² En un estudio de la UNESCO de 1990 titulado *Curriculum development for the training of personnel in moving image and recorded sound archives* se propone un “plan de estudios modelo” para los cursos de enseñanza superior. En su mayor parte, estos cursos empezaron a impartirse con el tiempo en recintos universitarios, pero uno se ofrece actualmente a distancia por Internet.

elementos audiovisuales a medida que ese tipo de material cobra importancia en los fondos generales de las bibliotecas, los archivos y los museos. Es ya evidente que, a los ojos de los eventuales empleadores, la obtención de un título oficial de este tipo supone una gran ventaja para quienes aspiran a empezar a trabajar en este campo. La obligación de tener uno de estos títulos para ocupar un puesto profesional en un archivo audiovisual es sólo cuestión de tiempo.

2.5.4 Cabe considerar “equipamiento básico” una serie de áreas generales de conocimiento que debe dominar todo archivero de material audiovisual, con independencia de si las ha estudiado oficial u oficiosamente. Son las siguientes:

- historia de los medios audiovisuales
- conocimiento de las tecnología de grabación de los distintos medios audiovisuales
- estrategias y políticas de gestión de los fondos
- fundamentos tecnológicos de la conservación y el acceso
- historia de los archivos audiovisuales
- física y química básicas aplicadas a los medios audiovisuales
- un panorama de la historia contemporánea

2.5.5 Como ocurre con otras profesiones, una base de conocimientos ecléctica y amplia sirve de base a la posterior especialización y permite que el archivero de material audiovisual se sitúe en el contexto general de las profesiones relacionadas con la recopilación. El conocimiento de la historia es fundamental para comprender y evaluar de modo personal la importancia social de los medios audiovisuales, para responder al interrogante: “¿por qué estoy estudiando esto?” Por sus características específicas, los medios exigen una formación técnica *universal*; de otro modo, no es posible familiarizarse con el material de la especialización, ni interpretarlo para los demás. Si se comprende la historia contemporánea en general, y la del propio país en particular, se tiene un marco de referencia para evaluar las distintas películas, programas o grabaciones. La capacidad de estimar, criticar y juzgar la calidad creativa de este material da coherencia al conjunto

2.5.6 Cabría considerar que la formación en archivos audiovisuales tiene un tronco común con los estudios de información y archivología, conservación y museología, de modo que los cursos existentes en estas áreas pasan a formar parte del bagaje de los archiveros audiovisuales. Más allá de estas consideraciones, es preciso ocuparse como corresponde de los elementos específicos de este campo de especialización. Y, a medida que las tecnologías convergen, las profesiones establecidas en el campo de la recopilación y la protección de documentos han de adaptarse; la experiencia demuestra que son conservadoras y, en un primer momento, reacias a los cambios tecnológicos.

2.6 *Las asociaciones profesionales*

2.6.1 En comparación con otras profesiones relacionadas con la protección de documentos, que se agrupan en torno a un único organismo central internacional, la profesión de archivero audiovisual está fragmentada²³. Las federaciones o asociaciones de archivos de film (FIAF),

²³ El Consejo Internacional de Archivos (CIA), la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM) son las organizaciones no gubernamentales reconocidas por la UNESCO en relación con las tres profesiones tradicionales. En la esfera de los archivos audiovisuales, la UNESCO mantiene actualmente contactos directos con la FIAF, la IASA, la FIAT y la SEAPAVAA. Junto con la AMIA, el CIA y la IFLA, estos órganos integran el CCAA.

archivos de televisión (FIAT), archivos sonoros y sus archiveros (IASA) y archiveros de imágenes en movimiento (AMIA) tienen orígenes históricos propios. Por su parte, las asociaciones regionales defienden una esfera de intereses distinta. Pertenecen a esta categoría la SEAPAVAA, la Asociación de Cinematecas Europeas (ACE), la Asociación de Colecciones de Sonidos Grabados (ARSC) y el Consejo de Archivos Cinematográficos de Norteamérica (CNAFA). Algunas de las entidades mencionadas sirven de foro a las organizaciones, otras a los archiveros particulares y otras a las unas y los otros. Aunque las causas de esta fragmentación son diversas, puede que la más evidente sea la evolución de las percepciones y sus consecuencias. Los medios que antes se consideraban independientes entre sí y, como tales, exigían modalidades de organización y campos de especialización aparte han encontrado con el tiempo puntos en común. El cambio tecnológico y la evolución de los propios archivos ha reorientado la percepción centrándola en las semejanzas, no en las diferencias.

2.6.2 Aunque actúen de foros para el debate, la cooperación y el desarrollo y formen parte de la identidad de la profesión de archivero de material audiovisual, ninguna de las distintas federaciones cumple todavía funciones de acreditación del archivero profesional. La cuestión ya suscita debate. Es probable que una federación existente asuma esta función o que el CCAA propicie la aparición de otra estructura. Las funciones y el posible alcance de este órgano central como portavoz de la profesión en su conjunto siguen estudiándose con vistas a hallar la manera de eludir las limitaciones que impone la fragmentación tradicional sin dejar de percibir los beneficios de la diversidad.

2.7 *Productores y difusores*

2.7.1 De acuerdo con la índole de sus fondos y actividades, los archivos audiovisuales pueden sostener relaciones de trabajo muy estrechas con distintos sectores de la industria audiovisual; de hecho, su existencia se debe a esa industria, aunque no compartan con ella la prosperidad y la ubicuidad que la caracterizan.

2.7.2 Como ocurre con otras industrias, las estructuras de la radiodifusión, la grabación, el cine y las industrias conexas no son fáciles de encasillar ni monolíticas, ni tampoco especialmente fáciles de definir, por lo que todo esquema que se les aplique está condenado a ser arbitrario e incompleto. El que figura a continuación tiene validez exclusivamente a título indicativo:

- **Radiodifusores y difusores:** las emisoras y cadenas de radio y televisión y sus subgrupos, ya sean de emisión tradicional, por cable o por satélite.
- **Productoras:** las empresas que producen películas, grabaciones de sonidos, documentales y series de radio y televisión.
- **Compañías de discos y vídeo:** crean y comercializan CD, DVD y vídeos de consumo.
- **Distribuidoras:** los “intermediarios”, esto es, empresas que se ocupan de la comercialización, las ventas y el alquiler de películas de cine, grabaciones de sonido y de vídeo y series de televisión.
- **Exhibidores:** las salas de cine.
- **Proveedores de servicios por Internet:** ofrecen descargas de música y vídeo.
- **Minoristas:** los establecimientos y los comercios de alquiler de discos y vídeo.
- **Fabricantes:** elaboradores y proveedores de equipo y materiales consumibles.
- **Locales de producción,** con inclusión de las empresas especializadas, grandes o pequeñas.

- **Infraestructura de apoyo:** la amplia gama de servicios de apoyo a la industria, que van desde los laboratorios de revelado de películas hasta los publicitarios, pasando por los fabricantes de material informático a los especialistas en tecnología de la información y desde los productores de diapositivas de propaganda de las películas hasta los fabricantes de las butacas de las salas de cine.
- **Organismos estatales:** órganos que prestan servicios de apoyo, financiación y promoción; autoridades de censura y reglamentación; organismos de formación.
- **Asociaciones y foros:** gremios, asociaciones profesionales, sindicatos, grupos de presión.
- **Los “aficionados” de la industria:** realizadores de películas y vídeo y productores de programas que no son profesionales, cineclubs
- **El mundo de la “cultura”;** grupos culturales, revistas y publicaciones periódicas, festivales, universidades.

Los archivos caben en varias categorías de las que se señalan.

2.7.3 Desde otro punto de vista, la industria también se puede describir por las competencias o áreas de actividad que abarca (ordenadas por importancia, de mayor a menor):

- la actividad creativa (actores, guionistas, directores, etc.)
- la programación (el contenido y la línea editorial)
- la promoción (comercialización, ventas, imagen de marca)
- los servicios técnicos (ingeniería, operaciones)
- la administración (producción, planificación, política)
- los servicios de apoyo (administración, finanzas)

2.8 *Reflexión*

2.8.1 ¿Por qué, al cabo de un siglo de actividad en el campo de los archivos audiovisuales, no se han planteado hasta hace bien poco cuestiones relativas a la identidad profesional, la filosofía y la teoría, la formación académica y la acreditación? En un campo profesional inaugurado por individualistas apasionados, ha sido lento el cambio generacional orientado a la adopción de teorías y estructuras formales. Sin embargo, a medida que los archivos institucionales crecen, la intuición, la idiosincrasia, el imperio de la personalidad, el aprendizaje mientras se trabaja y la invención sobre la marcha tienen los días contados, pues no dan más de sí. Puede que haya pasado la época del *individualista* apasionado, pero de sus cenizas nace la época del *individuo* apasionado. Sólo mediante la colaboración entre individuos pueden levantarse las instituciones estables y seguras que hacen falta para garantizar la protección y el acceso constantes del patrimonio audiovisual.

3 DEFINICIONES Y TÉRMINOS

3.1 *La importancia de la precisión*

3.1.1 Los archivos audiovisuales disponen de conceptos y terminología propios, pero a menudo éstos son objeto de usos (y abusos) que pasan por alto la precisión, lo cual no siempre facilita la comunicación. En el presente capítulo se estudian estos puntos de referencia fundamentales y se propone una serie de definiciones y principios.

3.1.2 En el Apéndice 1 figura un glosario de términos habituales. Existen glosarios grandes en forma de publicaciones independientes que no coinciden en todo, aparte de que la terminología suele variar de un idioma a otro. No todos los conceptos pueden traducirse con precisión, sobre todo cuando son abstractos. Animamos al lector a que proceda con cuidado al respecto, tanto al analizar los conceptos como al aplicarlos en el curso de su labor cotidiana.

3.1.3 De forma premeditada o accidental, la terminología y la nomenclatura transmiten mensajes. Las palabras son portadoras de connotaciones y cargas afectivas, por lo que su significado varía según la persona de que se trate. Tomemos, por ejemplo, las múltiples connotaciones que tiene la sola palabra “archivo” para distintos grupos sociales. Haremos bien empleando los términos con cuidado y teniendo totalmente presente la interpretación que se les va a dar.

3.2 Terminología y nomenclatura

3.2.1 ¿Archivo, biblioteca o museo?

3.2.1.1 El título de la presente publicación hace referencia a la profesión relacionada con los *archivos audiovisuales*. ¿Qué significan estas dos palabras? El adjetivo *audiovisual* se estudiará más adelante; primero hay que prestar atención al sustantivo *archivo*.

3.2.1.2 El término *archivo* proviene del latín *archivum*, que significa “edificio público” y “registro”, y del griego *archeion*, que literalmente quiere decir “lugar que ocupa el *archon* [magistrado superior]”. Uno y otro proceden a su vez del término *arche*, que tiene significados múltiples como “origen”, “poder” y “principio”. El término chino para archivo es *zīliànguǎn* (資料館), que puede traducirse como *sala donde están organizados los activos*. Cada uno de los caracteres que conforman el vocablo tiene una serie de significados alternativos que en algunos casos enriquecen el sentido. Así pues, el actual término presenta diversas connotaciones dentro de un mismo idioma o cultura o de un idioma o cultura a otro.²⁴ Destacan los siguientes:

- edificio o parte de edificio donde se guardan ordenadamente registros públicos o documentos históricos (un depósito)
- recipiente o espacio en el que se guardan documentos materiales, como por ejemplo un archivador o una caja
- ubicación digital, como por ejemplo la entrada de un directorio de ordenador, en el que se guardan documentos de ordenador
- Los propios registros o documentos en la medida en que se los supone exentos de actualidad, pudiendo guardar relación con las actividades, los derechos o las alegaciones de una persona, una familia, una empresa, una comunidad, una nación u otra entidad
- El organismo u organización encargado de recopilar y almacenar los documentos

3.2.1.3 Los términos *registro* y *documento* se examinan más adelante. Por extensión, el verbo *archivar* presenta diversos matices de significado, como colocar los documentos en un recipiente, una ubicación especial o un depósito, custodiar, organizar, mantener y recuperar esos documentos y administrar el organismo o lugar en el que se encuentran los documentos.

²⁴ Las obras de consulta que el autor ha manejado en esta sección son el *Concise Oxford Dictionary* (1951), el *Macquarie Dictionary* (1988), el *Oxford paperback Spanish Dictionary* (1993) y el *Roget's Thesaurus* (1953). En el ensayo de Adrian Cunningham titulado “Archival institutions” (recogido en *Recordkeeping in Society*, ed. Michael Piggott et al, 2004, Wagga Wagga, Charles Sturt University Press) se estudia la evolución del concepto desde los albores de los anales históricos.

3.2.1.4 Así pues, el campo de los *archivos audiovisuales* abarca todos los aspectos relacionados con la custodia y la recuperación de los documentos audiovisuales, la administración de los lugares en que éstos se depositan y las organizaciones encargadas con el desempeño de estas funciones. Se le han agregado matices propios a medida que el campo evolucionaba y que, dentro de su ámbito, los términos *conservación* y *acceso* adquirirían determinados sentidos.

3.2.1.5 Habida cuenta de los antecedentes señalados, es importante examinar otros dos términos fundamentales en el marco de las profesiones relacionadas con la recopilación o la protección de documentos y datos: el de *biblioteca* y el de *museo*, cada uno provisto de un universo semántico propio. En la tradición grecorromana, *biblioteca* proviene del griego *bibliotheke*, que significa “caja o lugar en que se guardan libros”; *museo* es un vocablo latino que procede del griego *mouseion*, morada de las musas o lugar de estudio. Actualmente se entiende más bien por biblioteca un lugar de estudio o consulta de material publicado en diversos formatos, no sólo de libros; se entiende por museo un lugar destinado a la custodia, el estudio y la exposición de objetos de valor histórico, científico o artístico.

3.2.1.6 Se debe a las vicisitudes de la historia el que nuestro campo haya venido a denominarse fundamentalmente con el término genérico *archivo* y no con una u otra de las dos alternativas (sin embargo, véase 3.2.4). En cualquier caso, los tres términos están cargados de fuerza y evocación en su vinculación con profesiones, normas y valores de ámbito mundial y con las ideas de custodia, responsabilidad y continuidad culturales.

3.2.2 Denominaciones de soportes y medios

3.2.2.1 Se utiliza una amplia gama de términos para describir los objetos materiales que alojan a las imágenes en movimiento y el sonido grabado en las colecciones o fondos de los archivos audiovisuales. Algunos términos se encuentran en plena evolución, y algunos son propios de instituciones o países concretos. A continuación se señalan algunos términos destacados.

3.2.2.2 Cada uno de los objetos materiales (discos, rollos de cinta o de película, casetes, etc) se denomina con el término genérico *soporte*. El tipo de material que se utilice (impresión en vinilo, película fotográfica, cinta de vídeo, etc) se denomina *medio*. Una colección típica consta de una serie de *medios* de distintos tamaños, formas y configuraciones que se conocen con el nombre de *formatos*.

3.2.2.3 En el plano material, se entiende por *película* la tira perforada de nitrato, acetato o poliéster que contiene imágenes secuenciales y/o una banda sonora. También hace referencia a las distintas formas de positivo o negativo transparentes que se utilizan en la fotografía fija.

3.2.2.4 *Cinta* significa una tira de poliéster con revestimiento magnetizado que contiene información de audio y/o de vídeo. Se utiliza en muy diversos formatos magnetofónicos y de casete.

3.2.2.5 El término *disco* se refiere a una amplia gama de formatos de soporte de sonido y/o de imagen que llevan más de un siglo en circulación, desde las grabaciones analógicas de sonido en 78 rpm a los actuales formatos de disco compacto digital (CD) y disco de video digital (DVD).

3.2.2.6 El nombre más habitual de algunos soportes es el de acrónimos comunes o patentados, como es el caso de CD, CD-R, DVD, VCD, VCR o casete compacto.

3.2.2.7 Los grupos de soportes técnicamente idénticos que están relacionados entre sí y forman un grupo único (como, por ejemplo, los distintos rollos de película que forman el negativo completo de un largometraje) se denominan a veces *elementos* o *componentes*.

3.2.3 Denominaciones conceptuales

3.2.3.1 Las imágenes en movimiento y los sonidos grabados se pueden describir conceptualmente de distintos modos. También en este caso los matices de los términos varían en función de cada país, cada idioma y cada institución.

3.2.3.2 El adjetivo *audiovisual* – “dirigido a los sentidos de la vista y el oído”– cada vez se emplea más como término único de gran utilidad en cuanto abarca por igual las imágenes en movimiento y los sonidos grabados de todo tipo. Con alguna que otra connotación diversa, el término figura en los títulos de algunos archivos y asociaciones profesionales. Es el término adoptado por la UNESCO para agrupar los campos de los archivos cinematográficos, de televisión y de sonidos, los cuales, aunque tienen origen diverso, han ido encontrando puntos en común mediante el cambio tecnológico.

3.2.3.3 En un principio, el término *documento* se refería a la palabra escrita en el sentido de registro de información, pruebas o actividades artísticas o intelectuales. En el siglo XX, y especialmente en relación con las obras audiovisuales, su significado se amplió para referirse a la presentación fáctica de acontecimientos, actividades, personas y lugares verdaderos; el *documental* es un tipo concreto de película o programa de radio o televisión. El programa de la UNESCO *Memoria del Mundo* establece que los documentos, con inclusión de los de carácter audiovisual, constan de dos elementos: el *contenido* informativo y el *soporte* en que éste se aloja. Los dos tienen la misma importancia.²⁵

3.2.3.4 El término conexo *registro* puede aplicarse asimismo a cualquier medio o formato. En su acepción habitual en el campo de la archivología, tiene el sentido de prueba duradera de transacciones, decisiones, compromisos o procesos, a menudo en forma de documentos originales únicos.

3.2.3.5 A partir del término con que se describe la base de nitrato de celulosa claro donde se impresiona la emulsión fotográfica (*película fotográfica*), el término *película* ha ido adquiriendo otros sentidos más amplios que evocan las imágenes en movimiento en general y determinados tipos de obra, como por ejemplo las *películas cinematográficas*, con independencia del soporte. La producción televisiva se sirve de términos afines como *metraje* y *filmación*. En distintos grados, pertenecen al mismo campo semántico términos conexos como *cine*, *largometraje*, *imagen en movimiento*, *pantalla* y *vídeo*.

3.2.3.6 En un sentido literal, se entiende por *sonido* la sensación producida en el oído por la vibración del aire circundante. Esta sensación puede grabarse y reproducirse.

3.2.3.7 *Emisión* hace referencia a la televisión y la radio, con independencia de si se transmite por aire o por cable. Los dos medios se caracterizan por la capacidad de ofrecer inmediatez en directo (el caso, por ejemplo, de los programas de noticias, actualidad, llamadas telefónicas del público o entrevistas), rasgo que no es ni puede ser propio de las obras de creación estudiada como las grabaciones de música pop, los largometrajes o los documentales.

²⁵ Para un examen detenido de las expresiones *documento* y *patrimonio documental*, consúltese *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* (UNESCO, 2002), <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>.

3.2.3.8 El término *vídeo* puede referirse a una imagen en movimiento electrónica (a diferencia de fotográfica) que aparece en una pantalla de televisión u ordenador o aludir en general a un medio o formato conexo, como en el caso de *videgrabación*, *cinta de vídeo* o *videocasete*.

3.2.3.9 Los términos *materiales especiales*, *no libros*, *no textos* y otros parecidos se emplean habitualmente para denominar los soportes audiovisuales en la jerga de las bibliotecas y, a veces, de los archivos tradicionales. Desde el punto de vista del archivero de material audiovisual, estas expresiones no son útiles y, dependiendo del contexto, pueden ser incluso despectivas u ofensivas (véase también el párrafo 2.1.7).

3.2.4 Denominaciones institucionales

3.2.4.1 En la medida en que son organizaciones o forman parte de una organización, los archivos audiovisuales suelen identificarse mediante denominaciones. A veces se emplea un término neutro (como, por ejemplo, organización, instituto o fundación), pero es más frecuente que se utilice un término característico de la profesión como archivo (o archivos), biblioteca o museo. De ese modo se da a conocer la índole de la organización (o del departamento competente) a la vez que se evocan los valores conexos.

3.2.4.2 Los archivos audiovisuales de algunos países han empleado una denominación concreta derivada del término francés *bibliothèque* y el español *biblioteca*; de ahí vienen *cinemathèque* (*cinemateca*, *sinematek*, *kinemathek*) para los archivos cinematográficos, *phonothèque* o *discoteca* para los archivos sonoros y *médiathèque* para los archivos de medios audiovisuales.²⁶

3.2.4.3 De igual modo, varios archivos han empleado el término *museo*. Existen, por ejemplo, varios *museos del cine* en Europa. En algunos casos, aunque no en todos, estas entidades se especializan en la recopilación y exposición de objetos, como vestuarios, atrezzo y equipo técnico de épocas pasadas.

3.2.4.4 Como entidad administrativa integrante de una organización más grande, un archivo audiovisual recibe a veces el nombre de *colección* (literalmente, un grupo de objetos o documentos reunidos). Según el contexto, el término puede presentar distintas connotaciones, como el de serie de objetos seleccionados por separado con arreglo a una política determinada, a diferencia de la expresión *fondo de archivo*, por la que se entiende un grupo de registros conexos que componen un todo orgánico. Desde el punto de vista institucional, el término pone de relieve la dependencia con respecto a una organización o concepto más amplio, en detrimento de la idea de organización por derecho propio.

3.2.5 Nombres de instituciones

3.2.5.1 Los nombres de las instituciones públicas relacionadas con la recopilación cumplen una serie de funciones importantes:

- Describen la institución, manifiestan su carácter profesional, su condición y su misión y, a veces, expresan otros atributos.
- Informan y comunican. Sirven de coordenadas para encontrar una institución (en directorios, búsquedas en Internet, etc.)

²⁶ Es probable que la *Cinemathèque Française* de París, uno de los primeros archivos cinematográficos del mundo, inaugurara esta práctica en los años treinta del siglo XX.

- Ubican la institución en relación con órganos homólogos de ámbito nacional o internacional y demarcan su “territorio”
- Evocan cualidades intangibles como los valores profesionales, la responsabilidad y el prestigio
- Tienen valor simbólico, sirven para que un grupo de persona se sienta identificado con la institución y exprese su valoración y representan relaciones, un discurrir histórico y sentimientos.
- En consecuencia, son bienes valiosos en cuanto sirven a la institución de “imagen de marca” y constituyen una declaración de la propia identidad. El reconocimiento oficial de los nombres en la legislación da idea de su importancia a largo plazo e impide que se produzcan cambios poco meditados.

3.2.5.2 Por consiguiente, estos nombres institucionales suelen compartir una serie de características:

- Carecen de ambigüedad, son inconfundibles con otros y ofrecen definiciones elocuentes
- Se pueden traducir y obedecen a patrones establecidos (véase lo que sigue)
- Son estables: el cambio es poco habitual y, cuando se produce, es paulatino, salvo que la índole o la condición de la organización cambien radicalmente (como ocurre en las fusiones o los cambios de función o de condición)

3.2.5.3 El patrón habitual consta de un sustantivo que denota el ámbito profesional (*biblioteca, archivo, museo*) y un término calificativo (*de sonido, cinematográfico, audiovisual, etc.*), o de una palabra que combina lo uno con lo otro (*cinemateca, phonogrammarchiv*), a lo cual se añade un sintagma que indica la condición (*estatal, nacional, universitario, etc.*) y/o el nombre de un país o una región. Son ejemplos:

- Cinémathèque Française
- Archivos nacionales de film, vídeo y sonido (Sudáfrica)
- Archivo de Film y Televisión de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA)
- Österreichische Phonogrammarchiv
- Archivo de Sonidos e Imágenes de la Biblioteca Nacional de Noruega
- Gosfilmofond de Rusia
- Archivo Cinematográfico de Nueva Zelanda, denominado “Kaitiaki o Nga Taonga Whitiāhua”²⁷ (NZFA)
- Centro Nacional de Documentación y Conservación del Material Audiovisual de los Archivos Nacionales de Malasia
- Nederlands Filmmuseum
- Discoteca di Stato (Italia)
- División de Películas Cinematográficas, Radiodifusión y Grabaciones Sonoras (MBRS) de la Biblioteca del Congreso

Como otros nombres, los nombres institucionales suelen abreviarse. Esta práctica puede resultar útil, sobre todo si produce siglas eufónicas y fáciles de recordar. Por definición, la abreviatura apunta a la existencia del nombre completo e instiga a averiguarlo.

²⁷ La traducción literal del nombre en maorí es “los guardianes de los tesoros de la luz”.

3.2.5.4 Algunos archivos, proveedores de material cinematográfico de archivo y otras entidades se identifican mediante razones sociales o marcas o llevan el nombre de una persona (por ejemplo, de un antiguo benefactor). Son ejemplos:

- Archivos Walt Disney
- Museo Internacional de Fotografía y Cine George Eastman House
- Smithsonian Institution
- *Filmworld* [biblioteca de material cinematográfico de archivo]
- *Archimedia* [programa de enseñanza dirigidos a los archiveros de material audiovisual]
- *Memoriav* [asociación de archivos audiovisuales suizos]
- Steven Spielberg Jewish Film Archive
- *ScreenSound Australia* [archivo nacional de cine y sonido] ²⁸

Las razones sociales o marcas suelen venir impuestas por una organización superior, sobre todo en el caso de los archivos comerciales. También pueden utilizarse cuando es muy difícil encontrar un nombre descriptivo o el contraste es deliberado. Una limitación de las marcas personales o sociales es que su sentido no se desprende del nombre naturalmente; hace falta agregar explicaciones y consolidar la imagen.²⁹

3.2.6 Conservación y acceso³⁰

3.2.6.1 La *conservación* y el *acceso* son dos caras de la misma moneda. Por comodidad, a continuación se las estudia por separado, pero guardan tal relación de interdependencia que el acceso puede considerarse **parte integrante** de la conservación. De hecho, la definición lata de *conservación* abarca casi la totalidad de las funciones de custodia correspondientes a un archivo.

3.2.6.2 Aunque es necesaria para garantizar la accesibilidad permanente, la conservación no es un fin en sí misma. A falta del objetivo de acceso, carece de sentido. No obstante, uno y otro término encierran una amplia gama de sentidos que suelen variar según el profesional de que se trate y la situación en que éste se encuentre. Además, la fragilidad y fugacidad relativas características de los medios audiovisuales y su tecnología y las complicaciones jurídicas y comerciales que rodean a la accesibilidad otorgan a estas funciones un lugar privilegiado en el marco de la gestión y la cultura de los archivos audiovisuales.

3.2.6.3 En consecuencia, cabe decir que la *conservación* es el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad. Puede constar de una larga lista de procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades, como por ejemplo la *conservación* y la *restauración* del soporte, la *reconstrucción* de la versión definitiva, la labor de *copia* y *procesamiento* del contenido visual y/o sonoro, el *mantenimiento* de los soportes en condiciones de almacenamiento adecuadas, la

²⁸ Para un análisis de los escollos que plantea la imposición de una marca comercial a una institución pública, véase mi ensayo “A case of mistaken identity: Governance, guardianship and the ScreenSound saga” en *Archives and Manuscripts, Journal of the Australian Society of Archivists*, Vol. 30, No 1, mayo de 2002, págs. 30-46.
<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/refr14c>

²⁹ Los estudios sobre creación y gestión de marcas son abundantes. Para empezar, puede consultarse el siguiente sitio Web: www.brandchannel.com

³⁰ Deseo dar las gracias a Karen F Gracy por su tesis doctoral *The imperative to preserve: competing definitions of value in the world of film preservation* (Universidad of California, Los Angeles, 2001) y, en particular, por el análisis exhaustivo que hace del término “conservación”.

recreación o *emulación* de procedimientos técnicos, equipo y entornos de presentación en desuso y la investigación y el acopio de información con vistas a prestar apoyo a estas actividades.

3.2.6.4 Pasando al polo opuesto, por motivos históricos la gente, sin exceptuar a los archiveros, emplea muchas veces el término *conservación* como mero sinónimo de copia o duplicación.³¹ Por desgracia, de este modo suele perpetuarse la idea errónea de que con hacer una copia a partir de un soporte en peligro se pone punto final a la cuestión, cuando, en realidad, sólo se trata de un punto y seguido. La *conservación* no es un procedimiento diferenciado, sino una tarea de gestión que no tiene fin. La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película, si es que sobreviven, vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. Jamás se *ha* conservado nada; en el mejor de los casos, está *en curso de conservación* ...

3.2.6.5 A la vez que da la espalda a la dimensión práctica de la cuestión, este empleo equivocado del término *conservación* plantea problemas de comunicación a los archiveros, pues también es susceptible de explotación comercial. Por ejemplo, la expresión habitual “remasterización digital” que aparece en etiquetas y envoltorios de DVD o videocasetes apunta a algo más que el simple proceso de copia en bruto, que es lo que probablemente ha ocurrido. Los servicios que ofrecen la “*conservación*” de las películas caseras de 8 milímetros copiándolas en un DVD insinúan algo más que el simple cambio de formato que se anuncia.

3.2.6.6 Por su parte, el alcance del término *acceso* es asimismo amplio. Se refiere a cualquier tipo de uso que se haga de los fondos, servicios o conocimientos de un archivo, con inclusión de la reproducción directa de material sonoro e imágenes en movimiento que formen parte de la colección y la consulta de fuentes de información sobre el material sonoro y las imágenes en movimiento integrantes de la colección y sobre las materias que representan. El acceso puede tener carácter *activo* (iniciado por la propia institución) o *reactivo* (iniciado por los usuarios de la institución). Una fase ulterior puede consistir en facilitar copias de material selecto que se preparan siguiendo las instrucciones del usuario.

3.2.6.7 El *acceso activo* no tiene más limitaciones que la imaginación. Comprende la retransmisión periódica por radio o televisión de material procedente de los fondos, proyecciones públicas, el préstamo de copias o grabaciones con fines de presentación fuera del archivo, la preparación de versiones reconstruidas de películas o programas que sólo existen en versión parcial o deteriorada, la creación de productos inspirados en los fondos (CD, DVD, VCR) para aumentar la disponibilidad universal del material, la digitalización del material y la disponibilidad en línea y todo tipo de exposiciones, conferencias y ponencias. En todas estas actividades es fundamental la función del conservador a la hora de interpretar y contextualizar el material. El uso, bueno o malo, de los fondos de la colección sin mediación alguna (como, por ejemplo, la emisión o venta de copias de mala calidad o la práctica estereotipada de incorporar secuencias antiguas en los documentales de televisión a una velocidad indebida) lo devalúa y genera impresiones erróneas sobre su índole y su importancia.

³¹ Puede que, paradójicamente, este uso proceda de la campaña que en otros tiempos lanzaron los archivos cinematográficos para explicar con contundencia y sencillez al público que la única manera de conservar (es decir, de salvar) una película de nitrato en peligro consistía en copiarla en una película de acetato: “el nitrato no espera”. Aunque la consigna fue válida y efectiva en su momento, ahora sabemos que la situación es más compleja y, como tal, más difícil de explicar. Las ideas antiguas no desaparecen de un plumazo.

3.2.6.8 Más aún, tal vez, que las otras instituciones dedicadas a la recopilación de documentos, los archivos audiovisuales han de tener presente la situación en lo referente al derecho de autor al preparar sus servicios de acceso. Para facilitar acceso público a menudo hace falta obtener de antemano el permiso del titular del derecho de autor y, con frecuencia, abonar las respectivas tasas. Muchas películas y grabaciones son productos comerciales que encierran grandes posibilidades de generar ingresos (percibidos por el titular del derecho de autor, no obligatoriamente por el archivo), por lo que los archivos han de mantenerse alerta en relación con la posible infracción de estos derechos. Se trata de una cuestión compleja que se complica rápidamente con el cambio tecnológico, por lo que los archivos han de tener regularmente a su disposición asesoramiento jurídico.

3.2.6.9 En el ámbito de la conservación y el acceso, las perspectivas son distintas dependiendo de si se trata de un archivo no comercial o comercial. El primero suele considerar sus fondos como objetos culturales; el propósito de conservar material y facilitar el acceso obedece a consideraciones basadas en el valor cultural y a la demanda de investigación, conceptos que ocupan un lugar destacado en las prioridades establecidas. El segundo practica una especie de gestión de los activos, por lo que las prioridades de conservación vienen determinadas por las circunstancias de la comercialización, como las fechas de lanzamiento en el caso de los CD, los DVD o la televisión por cable.

3.3 *Conceptos fundamentales*

3.3.1 **Definición de patrimonio audiovisual**

3.3.1.1 *Documentos audiovisuales* – las grabaciones, películas, programas y otro material que se definen en el apartado 3.3.2 forman parte de un concepto más amplio al que puede darse el nombre de *patrimonio audiovisual*. Las connotaciones y el alcance de este concepto varían de una cultura a otra, de un país a otro y de una institución a otra, pero en esencia viene a decir que los archivos audiovisuales deben *contextualizar* las grabaciones, programas y películas con que cuentan reuniendo o protegiendo, según el caso, una serie de objetos, conocimientos y técnicas conexos. Se propone la siguiente definición³²:

El patrimonio audiovisual abarca, sin estar limitado a ello, lo siguiente:

- las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en vídeo y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública;
- los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los documentos audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y el equipo técnico;³³

³² A partir de una definición originalmente publicada en *Time in our hands* (National Film and Sound Archive of Australia, 1985) y revisada por Birgit Kofler en *Cuestiones jurídicas relativas a los archivos audiovisuales* (UNESCO, París, 1991, págs. 8 y 9).

³³ Wolfgang Klaue ha propuesto otra formulación para la segunda parte de esta categoría: ... comprenden los materiales resultantes de la producción, la grabación, la transmisión, la distribución, la exhibición y la radiodifusión de medios audiovisuales como guiones, manuscritos, partituras, diseños, documentos vinculados a la producción, fotografías, carteles, materiales publicitarios, información periodística, documentos relacionados con la censura y artefactos como equipo técnico, escenarios, accesorios, objetos de películas animadas, efectos especiales y vestuario.

- conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación³⁴ de esos medios;
- Material no literario o gráfico, como fotografías, mapas, manuscritos, diapositivas y otras obras visuales, seleccionado por derecho propio.

3.3.1.2 En consecuencia, la mayoría de los archivos audiovisuales, por no decir todos, ajustarían esta definición a su situación mediante sus propios parámetros particulares, por ejemplo, dándole una calificación geográfica (es decir, el patrimonio de un país, una ciudad o una región), una limitación temporal (por ejemplo, el patrimonio de la era de los años treinta), o una especialización temática (por ejemplo, el patrimonio radiofónico como fenómeno social antes de que existiera la televisión).

3.3.2 Definición de medio/documento/material audiovisual

3.3.2.1 Existen muchas definiciones de estos términos y otras tantas hipótesis al respecto, que según las diversas opiniones abarcan: a) las imágenes en movimiento, tanto cinematográficas como electrónicas; b) los diaporamas; c) las imágenes en movimiento y/o sonidos grabados en distintos formatos; d) los programas de radio y televisión; e) las fotografías fijas y los gráficos; f) los juegos de vídeo; g) los CD-ROM multimedia; h) todo lo que se proyecte en una pantalla; i) todos estos elementos juntos. A continuación se citan algunas definiciones; sin duda, existen muchas más. Se presentan a título de ejemplo, sin aprobación ni comentario, únicamente para ilustrar la variedad de perspectivas existentes.³⁵

³⁴ Klaue propone decir producción, reproducción y presentación...

³⁵ Definición 1

[los medios audiovisuales son:]

- las grabaciones visuales (con o sin banda sonora) sin distinción de soporte físico ni de procedimiento de grabación, por ejemplo, películas, cintas de vistas fijas, microfilmes, diapositivas, cintas magnéticas, cinescopios, videogramas (videocintas, videodiscos), discos de lectura óptica a láser a) destinadas a la recepción pública mediante la televisión o la proyección en pantalla, o por cualquier otro medio, b) destinadas a la difusión al público;
 - las grabaciones sonoras, sin distinción de soporte físico ni de procedimiento de grabación, por ejemplo cintas magnéticas, discos, bandas sonoras o grabaciones audiovisuales, discos de lectura óptica a láser a) destinadas a la recepción pública mediante la radiodifusión o por cualquier otro medio, b) destinadas a su difusión al público.
- Todos los elementos enumerados son materiales culturales.

La definición de materiales audiovisuales procura abarcar el máximo de formas y formatos... Las imágenes en movimiento [constituyen] la clásica forma de material audiovisual y la forma principal explícitamente mencionada en la Recomendación de la UNESCO de 1980... [en realidad] incluyen necesariamente también grabaciones sonoras. (De Kofler, Birgit: *Cuestiones jurídicas relativas a los archivos audiovisuales*. París, UNESCO, 1991, págs. 10-13).

Definición 2

- [Una obra audiovisual es una obra] perceptible a la vez por el oído y por la vista, y que consta de una serie de imágenes relacionadas y de sonidos concomitantes, grabados sobre un material adecuado. (Del Glosario de Derecho de Autor y Derechos Conexos de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI))

Definición 3

- [El patrimonio audiovisual] comprende las películas producidas, distribuidas, difundidas o puestas de otro modo a disposición del público... [la película se define como] una serie de imágenes en movimiento fijadas o almacenadas en un soporte (cualquiera que sean el método de grabación y la naturaleza del soporte utilizado en la grabación inicial o subsiguientes), con o sin sonido acompañante, que al ser proyectada crea una impresión de movimiento... (De un primer borrador del *Proyecto de Convención para la Protección del Patrimonio Audiovisual Europeo*, elaborado por el Comité de Expertos en Cine del Consejo de Europa en Estrasburgo).

3.3.2.2 El espectro abarca desde cualquier cosa que contenga imágenes y/o sonidos, por un lado, hasta los conjuntos de imágenes en movimiento con sonido o los diaporamas, por el otro. En sus respectivos contextos, esas definiciones pueden ser útiles, pero en términos teóricos y prácticos se necesita una definición de los archivos audiovisuales que se ajuste a la realidad del trabajo y afirme claramente el carácter distintivo de los medios audiovisuales.

3.3.2.3 Se suelen emplear los términos *medio*, *material* o *documento* como si fuesen intercambiables. Sin embargo, atendiendo a su sentido inmediato *medio* y *material* aluden fundamentalmente al *soporte*. El término *documento* que utiliza la UNESCO reúne los sentidos de soporte y de contenido creado deliberadamente.

3.3.2.4 En consecuencia, proponemos la siguiente definición *profesional* de *documentos audiovisuales*:

Los documentos audiovisuales son obras que comprenden imágenes y/o sonidos reproducibles integrados en un soporte³⁶, y que se caracterizan por el hecho de que:

- su grabación, transmisión, percepción y comprensión requieren habitualmente un dispositivo tecnológico
- el contenido visual y/o sonoro tiene una duración lineal
- el objetivo es la comunicación de ese contenido, no la utilización de la tecnología con otros fines.

3.3.2.5 La palabra *obras* supone una entidad resultante de un acto intelectual deliberado, y se podría argumentar que no todas las grabaciones cinematográficas, de vídeo o sonoras tienen un contenido o un propósito intelectual deliberados; por ejemplo, una grabación sonora efectuada en la calle, cuyo contenido es fortuito. (También se podría alegar lo contrario: la intencionalidad, el mero hecho de colocar una cámara o un micrófono para realizar esa grabación, es por sí sola prueba suficiente de la intención intelectual).

3.3.2.6 La noción de que una obra audiovisual sólo se puede hacer y percibir de modo diacrónico, a lo largo de un lapso, es difícil de definir, especialmente cuando la obra se puede percibir en una página Web o un CD-ROM, que permiten al usuario elegir el orden de reproducción del contenido. No obstante, por cortas que sean, las grabaciones de imagen y sonido son lineales por naturaleza; no se pueden percibir de forma instantánea.

3.3.2.7 Aceptando que es imposible lograr una definición precisa, esta definición tiene por objeto abarcar categóricamente las grabaciones sonoras y de vídeo, las imágenes en movimiento (con o sin sonido), los vídeos y los programas de radiodifusión tradicionales, tanto publicados como inéditos, en todos los formatos, y, en cambio, excluir asimismo categóricamente los materiales constituidos por texto en sí, independientemente del soporte utilizado (ya sea papel, microformas, formatos digitales, gráficos o diapositivas, etc.; la distinción es conceptual más que tecnológica, aunque en gran medida exista también una diferencia tecnológica). También se propone excluir la connotación popular del término *medios de comunicación*, que abarca los periódicos así como las emisoras de

³⁶ Una única obra puede comprender uno o varios soportes; a veces un único soporte puede contener más de una obra.

radio y televisión. Desde luego, los programas de radio y televisión, comprendidos los programas informativos, estarían **incluidos** en la definición de los medios audiovisuales.

3.3.2.8 Entre estos dos grupos, naturalmente, existe una gama de materiales y obras que despiertan menos automáticamente el interés de los archivos audiovisuales y que, en función de la percepción de cada cual, pueden o no ajustarse cabalmente a la mencionada definición: las fotografías, los multimedios/CD-ROM, los rollos de papel perforado para piano y música mecánica, así como el tradicional diaporama “audiovisual”. Los CD-ROM, los juegos de vídeo, los sitios Web y otras creaciones digitales son, por definición, de construcción no lineal, y la capacidad de “desordenar” o transformar libremente la presentación del contenido de archivos auditivos o de vídeo es un rasgo normal de la tecnología. Aun así, los fragmentos resultantes de imágenes en movimiento y sonido, por breves que sean, siguen siendo lineales en sí mismos, y una secuencia de fragmentos, deliberada o no, también es lineal.

3.3.2.9 También deben tenerse presentes las variaciones culturales. Por ejemplo, el adjetivo *audiovisual* suele presentar en partes de América Latina connotaciones relativas a una amplia gama de medios visuales no literarios, como mapas, fotografías, manuscritos, sitios Web y otras representaciones gráficas, recopilados por su valor intrínseco o como material relacionado con los documentos audiovisuales según la definición de 3.3.2.4 (véase asimismo la definición expuesta de *patrimonio audiovisual*). En cuanto a Europa, el margen de connotación es más reducido.

3.3.3 Definición de archivo audiovisual

3.3.3.1 Tal vez se deba a razones históricas el hecho de que actualmente no se utilice una definición sucinta y normalizada de archivo audiovisual. Si bien en las constituciones de la FIAT, la FIAF y la IASA se describen numerosas características y expectativas que deben cumplir esos organismos para ser miembros, no proporcionan definiciones de lo que debe ser la propia institución. En la constitución de la SEAPAVAA (1996) se definen los términos *audiovisual* y *archivo* a partir de los requisitos necesarios para formar parte de ella. Es interesante citarla:

Artículo 1b: Audiovisual se refiere en este texto a las imágenes en movimiento y/o a los sonidos grabados, registrados en película, cinta magnética, disco o cualquier otro medio actualmente conocido o por inventar.

Artículo 1c: Archivo quiere decir una organización o dependencia de una organización que se dedica al acopio, la gestión y la conservación de una colección de materiales audiovisuales y afines y facilita el acceso a la misma y su utilización. El término abarca organizaciones oficiales y no oficiales, comerciales y culturales que cumplen estas cuatro funciones. Las disposiciones [de la Constitución] pueden exigir la aplicación precisa de esta definición a fin de determinar el derecho de ser miembro.

3.3.3.2 Por consiguiente, proponemos la siguiente definición como punto de partida:

Un archivo audiovisual es una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción.

3.3.3.3 Esta definición se hace eco de lo indicado en la sección 3.2.6 y de la idea de que la conservación no es un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar un fin, que es la accesibilidad permanente. También establece que el acopio, la gestión, la conservación, la promoción y la facilitación de acceso al patrimonio audiovisual son sus *funciones principales*, y no una mera actividad de escasa importancia entre otras muchas. La palabra operativa es *y*, no *o*: el archivo hace

todas esas cosas, no algunas, y esto a su vez supone que acopia material, o aspira a acopiarlo, en los distintos formatos apropiados *tanto* para su conservación *como* para su consulta.

3.3.3.4 La definición debe aplicarse de forma juiciosa y no dogmática. Por ejemplo, un archivo audiovisual que se basa en la conservación se diferencia de una biblioteca que distribuye películas, vídeo o material sonoro y facilita el acceso sin fines de conservación. Sin embargo, en la práctica la segunda institución puede convertirse con el tiempo en una institución del primer tipo si resulta que sus fondos son preciosos o únicos y la perspectiva cambia. Hay que repetir que, aunque las colecciones privadas no sean organizaciones o no se las considere como tales, si se gestionan de conformidad con la definición indicada serán archivos en la práctica.

3.3.3.5 La tipología de los archivos audiovisuales (véase el siguiente capítulo) indica que dentro de esta definición se incluyen numerosas categorías y centros de interés. Por ejemplo, algunos archivos audiovisuales se dedican a un medio determinado como las películas, los programas de radio y televisión o las grabaciones sonoras, y otros abarcan varios medios. Asimismo, algunos se ocupan de una gran variedad de contenidos y otros están altamente especializados en un tema. Por último, pueden ser públicos o privados, y tener o no fines comerciales. Lo que importa es el **carácter predominante** de las funciones, **no** las políticas por las que se guían las funciones. Por ejemplo, algunos archivos audiovisuales de empresas no facilitan el acceso al público, ya que su política es atender solamente a “clientes internos”. Por el contrario, algunos archivos públicos o institucionales optan por facilitar acceso a usuarios no comerciales, sin ánimo de lucro. En ambos casos, la función de brindar acceso es la misma.

3.3.4 Definición de archivero de material audiovisual

3.3.4.1 Aunque existen términos como *archivero de películas*, *archivero de grabaciones sonoras* y *archivero de material audiovisual* que se utilizan comúnmente en este ámbito y en las publicaciones especializadas, no existen definiciones de esos términos aprobadas por las asociaciones profesionales, por la UNESCO, ni tampoco por los profesionales. Tradicionalmente, son conceptos subjetivos y flexibles que, evidentemente, tienen significados diversos para distintas personas: son una declaración de identidad o percepción personales más que una descripción formal.

3.3.4.2 A título de ejemplo, cabe señalar que pueden afiliarse a la AMIA “todos los individuos, instituciones, organizaciones u empresas interesados”, sin más precisiones.³⁷ Pueden ser miembros titulares de la IASA a título personal las “personas que ejercen una actividad profesional en archivos y otras instituciones que conservan documentos sonoros o audiovisuales, o las personas interesadas seriamente en las finalidades declaradas de la Asociación”³⁸ (el vocablo *archivos* no se define con más precisión). La SEAPAVAA brinda la posibilidad de ser miembro a título personal a quienes “comparten los objetivos de la Asociación y respetan sus normas”. Los candidatos deben proporcionar información detallada sobre su afiliación institucional, un currículum vitae y el aval de un miembro titular (institucional)³⁹. La FIAT no hace referencia a las condiciones que han de reunirse para poder afiliarse a título personal. La FIAF no acepta miembros a título personal.

3.3.4.3 Actualmente se licencian de cursos académicos archiveros de películas, de imágenes en movimiento y de material audiovisual. Aunque todavía son relativamente pocos, las cifras aumentan

³⁷ Fuente: Repertorio de miembros de la AMIA, 2002.

³⁸ Fuente: Constitución de la IASA, aprobada el 8 de diciembre de 1995.

³⁹ Fuente: Constitución y Reglamento de la SEAPAVAA, aprobados el 20 de febrero de 1996.

de un año a otro. Para estos licenciados la identidad es cuestión de una titulación oficial, aparte de la imagen que tengan de sí mismos.

3.3.4.4 Habida cuenta de estos antecedentes, proponemos la siguiente definición:

Un archivero de material audiovisual es una persona que está oficialmente calificada o acreditada como tal o que ejerce en un archivo audiovisual una actividad profesional consistente en el desarrollo, la gestión o la conservación de su colección, en facilitar el acceso a ésta o en atender a su clientela.

3.3.4.5 La procedencia de los archiveros de material audiovisual en ejercicio es muy diversa. Algunos tienen formación académica; otros han aprendido su profesión en el empleo a lo largo de muchos años. Sin embargo, a largo plazo aumentará la proporción de archiveros provistos de un título profesional oficial y las federaciones tendrán que abordar la cuestión de la acreditación oficial de quienes ejercen la profesión, como hace tiempo ocurrió con las otras profesiones relacionadas con la recopilación; parece lógico que se establezca un título de postgrado o experiencia equivalente como requisito mínimo.

3.3.4.6 A este respecto, hay que analizar lo que significa una palabra de uso tan común como *profesional*. Para un bibliotecario, un archivero tradicional o un museólogo, supone la correspondiente titulación académica y el derecho a que su asociación profesional curse la acreditación pertinente y permita la afiliación. En una estructura menos consolidada como es la de los archivos audiovisuales, supone un nivel homologable de formación, experiencia y responsabilidad, con inclusión del criterio y de la facultad de adoptar decisiones cualitativas en cualquier aspecto de las actividades propias de un archivo.

3.3.4.7 Al igual que los archiveros generalistas, los bibliotecarios y los museólogos, los archiveros de material audiovisual podrían especializarse en todos los campos que correspondieran a sus posibilidades, preferencias y conocimientos temáticos, e identificarse en consecuencia. Así, por ejemplo, podrían compartir una base común en teoría, historia y conocimientos técnicos, pero elegir proseguir una carrera de archiveros de sonido, películas, televisión, radiodifusión, multimedia o documentación.

3.3.4.8 También podrían optar por la especialización en administración, promoción y gestión. Nunca se termina de debatir si la “gestión” y una disciplina profesional como la de archivero de material audiovisual exigen dotes distintas, por no decir que la una excluye a la otra. ¿Qué es más fácil, convertir un archivero en gestor o un gestor en archivero? Muchos profesionales (entre los cuales me incluyo) consideran que las dotes ejecutivas necesarias para la gestión, la promoción, la movilización de fondos y la administración *forman parte* indivisible de la cosmovisión y el instrumental profesional del archivero de material audiovisual y no le son ajenas. Abundan las pruebas de que los profesionales de la recopilación de documentos son los más indicados para estar al frente de las instituciones dedicadas a esta actividad.

4 EL ARCHIVO AUDIOVISUAL

4.1 *Hstoria de su aparición*

4.1.1 Los archivos audiovisuales no tuvieron un comienzo oficial, sino que surgieron de fuentes difusas, en parte auspiciados por una amplia variedad de instituciones de recopilación, universitarias y de otro tipo, como ampliación natural de la labor que llevaban a cabo. Se difundieron

simultáneamente, aunque más bien a la zaga, al aumento de la popularidad y el alcance de los propios medios audiovisuales. Al principio, los archivos de grabaciones sonoras, películas, radio y ulteriormente televisión solían estar institucionalmente diferenciados unos de otros, como correspondía al carácter diferenciado y autónomo de cada medio y de sus respectivas industrias. A partir de los años treinta, cobraron una identidad más visible estableciendo asociaciones profesionales internacionales que representaban a los medios respectivos.⁴⁰ También gradualmente, las organizaciones internacionales de archivos generalistas, bibliotecas y museos los fueron reconociendo.

4.1.2 De igual modo, los archiveros de material audiovisual, como grupo profesional, no tuvieron un inicio oficial. A medida que evolucionaba, la profesión atraía a personas procedentes de esferas diversas: las profesiones relacionadas con la recopilación y la protección de documentos, el mundo académico, el cine, la radiodifusión y las industrias de grabación de sonido, las ciencias y las letras. Algunos estaban en posesión de títulos oficiales en uno de estos campos, pero muchos no. Parece que lo que unía a todos era la sensación de pérdida y catástrofe inminentes y la motivación, en algunos casos el celo apostólico, de contener la inundación.

4.1.3 En los primeros años del siglo XX no era en modo alguno patente que las grabaciones sonoras y las películas poseyeran algún valor duradero. Aunque hasta cierto punto su invención fue fruto de la curiosidad y el empeño científicos, su rápida difusión se debió a su explotación como medio de entretenimiento popular.

4.1.4 Desde muy temprano hubo intentos de lograr que las instituciones de la época dedicadas a la recopilación reconocieran el valor del material audiovisual y así, por ejemplo, en Viena, la *Osterreichische Akademie der Wissenschaften* creó en 1899 el *Phonogrammarchiv* para recoger grabaciones sonoras etnográficas (probablemente, el primer archivo de grabaciones sonoras establecido expresamente en el mundo, hoy todavía en activo).⁴¹ Al mismo tiempo, en Londres, el Museo Británico trató de sentar una doctrina acerca de la recopilación de imágenes en movimiento como registro histórico, mientras que la Biblioteca del Congreso de Washington se debatía sin saber qué hacer con las copias en papel de las primeras bobinas de películas cinematográficas depositadas en el registro de derecho de autor.

4.1.5 Un periódico británico de la época da cuenta del dilema con las siguientes palabras:

“La película no era ni un impreso ni un libro; de hecho todos podían decir lo que no era, pero nadie podía decir lo que era. La cuestión no estaba encasillada exactamente, pero el verdadero problema era que nadie podía decir a qué casilla correspondía” (*The Era*, 17 de octubre de 1896).

Además, a los pocos meses la *Westminster Gazette* (20 de febrero de 1897) veía así la cuestión:

⁴⁰ Aunque en teoría la FIAF, la FIAT y la IASA representan a los archivos de, respectivamente, películas, televisión y grabaciones sonoras, sus funciones relativas son más complejas, pues la FIAT es una asociación de la industria de la televisión y la FIAF es un foro para los archivos no comerciales de películas y televisión que pretenden desempeñar una función más autónoma como instituciones públicas y custodios culturales. Los miembros de la IASA incluyen organizaciones interesadas en las grabaciones sonoras y, frecuentemente, otros medios audiovisuales. Algunos archivos pertenecen a varias federaciones. El CIA y la IFLA sirven de foros a los archivos audiovisuales que tienen vínculos con el universo de los archivos y las bibliotecas generales.

⁴¹ Desde el comienzo, su propósito era lograr la *permanencia* de las grabaciones, crear *documentación* que sirviese de ayuda a las investigaciones y proseguir un *programa*. Así pues, se ajusta a la definición de archivo audiovisual propuesta en el párrafo 3.3.3.2.

“el funcionamiento ordinario de la sala de grabados del Museo Británico está gravemente perturbado por la colección de fotografías animadas que han ido cayéndoles encima a los estupefactos funcionarios (...) la degradación de la sala consagrada a Durerro, Rembrandt y los otros maestros (...) [en que el personal] cataloga renuientemente “El Derby del Príncipe”, “La Playa de Brighton”, “Los Autobuses de Whitehall” y demás escenas atractivas que deleitan el gran corazón del público de los espectáculos musicales (...). Hablando en serio, ¿esta recopilación de tonterías no se está convirtiendo en una tarea absurda?”

4.1.6 Los medios audiovisuales no encajaban fácilmente en los supuestos de trabajo de las bibliotecas, los archivos y los museos de comienzos del siglo XX, y, aunque hubo excepciones,⁴² su valor cultural no era en general tenido en cuenta.⁴³ En 1978, Rod Wallace, pionero archivero de películas de la Biblioteca Nacional de Australia, recordaba así los años cincuenta:

“Las actitudes públicas respecto de los materiales históricos eran entonces muy diferentes, sobre todo en el mundo del cine. Al principio debimos enfrentarnos con mucha apatía. La gente nos consideraba locos, y muchas veces nos lo dijeron. Nunca se me olvidará la vez en que toda una sala de cine repleta de profesionales de la industria cinematográfica estaba viendo un programa de películas antiguas rescatadas por la biblioteca y un hombre me dijo que deberíamos haber tirado todo a la basura. ¡Los demás estaban de acuerdo con él!”

4.1.7 Los archivos de películas, como organizaciones diferenciadas de las instituciones de recopilación tradicionales, surgieron inicialmente en Europa y América del Norte, fenómeno visible ya en los años treinta,⁴⁴ mientras que los archivos de grabaciones sonoras, con distintas formas de organización, habían evolucionado por separado. Después de la Segunda Guerra Mundial, el movimiento se propagó al resto del mundo, lugar por lugar, institución tras institución, de forma irregular. Lentamente, y por etapas, el valor cultural de los medios audiovisuales fue ganando legitimidad y mayor aceptación. La propagación de la radio a partir de los años veinte, con la grabación y la distribución de programas concomitantes, creó géneros completamente nuevos de material potencialmente conservable, y la popularización de la televisión desde los años cuarenta hizo lo propio respecto de las imágenes en movimiento. Pero hizo algo más: presentar de nuevo al público el contenido olvidado de las bibliotecas de los estudios y sensibilizar a una generación acerca de la importancia de conservar el patrimonio fílmico que estaba desapareciendo. Los cambios de formato en la grabación de sonidos y el paso del nitrato de celulosa al triacetato de celulosa para la fijación de las películas aumentaron la creciente preocupación por la supervivencia y la futura posibilidad de acceso de esos documentos.

4.1.8 Fue esta acción tenaz de los archivos audiovisuales, a menudo enfrentados a la indiferencia, e inclusive a la oposición abierta, de los productores cinematográficos, de televisión y de discos, temerosos de que su material protegido por derecho de autor pasara a ser custodiado por otros, lo que en última instancia llevó a que los productores obtuvieran unos ingresos inesperados, a partir del momento en que las cadenas de televisión, primero, y los distribuidores de grabaciones de audio y de vídeo con fines de consumo, después, comenzaron a explotar la riqueza de los archivos

⁴² Como el Museo Imperial de la Guerra británico, que en 1919 decidió recopilar también películas.

⁴³ Una causa destacada del desinterés que suscitaba el material audiovisual en el grueso de las bibliotecas y archivos era el talante textual de las dos profesiones. Los canadienses Terry Cook y Joan Schwartz se encuentran entre quienes han estudiado este fenómeno.

⁴⁴ Entre los primeros archivos estuvieron el Archivo Central de Películas de los Países Bajos, que comenzó en 1917, y los cuatro miembros fundadores de la FIAF, que aparecieron en los años treinta.

cinematográficos y sonoros del mundo, demostrando en la práctica que la conservación de los materiales audiovisuales tenía una justificación económica.

4.1.9 El panorama actual es complejísimo, como se desprende de la tipología anterior. El archivo audiovisual existe dentro de un amplio abanico de tipos institucionales y evoluciona constantemente a medida que se multiplican las posibilidades de distribución, como el cable, el satélite e Internet. Cada vez son más las productoras y las cadenas de radiodifusión que, comprendiendo el valor comercial de proteger su activo empresarial, han creado sus propios archivos.

4.1.10 La historia de los archivos audiovisuales difiere mucho de un país a otro y está muy lejos de haber sido investigada o registrada completamente (tarea que supera con creces el alcance de este documento). En países tan diversos geográfica y culturalmente como, por ejemplo, Austria, Gran Bretaña, China, la India, los Estados Unidos y Viet Nam, existen instituciones y programas desde hace mucho tiempo. En otros sitios igual de diversos las instituciones y los programas son más recientes, y en otros más todavía está por comenzar la labor. Hasta el momento, el patrimonio audiovisual de América del Norte y Europa se encuentra en una situación relativamente mejor que en el resto del mundo en lo que se refiere a la preservación y el acceso.

4.1.11 Los motivos de este crecimiento disparado de nuestro ámbito de estudio son muchos, entre ellos las circunstancias políticas, históricas y económicas de determinados países y de sus medios de comunicación, las condiciones climáticas (los materiales audiovisuales se deterioran más rápidamente en las zonas tropicales) y consideraciones culturales. La aceptación popular de la importancia de la conservación cultural, aunada a la voluntad política, es esencial para la multiplicación de los archivos audiovisuales. Pero para iniciar la tarea pese a tenerlo todo en contra han hecho falta, y siguen haciendo falta, pioneros que se consagren a ella; afortunadamente, siguen apareciendo.

4.2 *Ámbito de actividad*

4.2.1 En su totalidad, los archivos audiovisuales operan en prácticamente el mismo ámbito que las demás instituciones relacionadas con la recopilación de documentos. Es fundamental la función de formar, documentar, gestionar y conservar una colección, a lo cual hay que añadir, naturalmente, el principio y el propósito de facilitar acceso a los fondos.

4.2.2 El ámbito y la índole de los fondos se definirán mediante una política; es preferible que ésta esté disponible por escrito, pero las políticas siempre existen aunque no se hayan redactado. El tema, el tipo de medio, la descripción técnica, el origen, el periodo cronológico, el género y la situación del material en lo que respecta al derecho de autor son algunos de los elementos que pueden establecer el ámbito de unos fondos. Han de instituirse mecanismos de documentación, registro, gestión física y acceso. Aunque la gestión incumbe al archivo, los fondos no tienen que alojarse obligatoriamente en un edificio sujeto a su control; pueden contratarse servicios de almacenamiento ajenos al propio archivo.

4.2.3 La conservación incumbirá igualmente al archivo, pero también podrán contratarse a proveedores de servicios especializados para que se encarguen de determinadas actividades o procesos, como la duplicación. Cuando se procede de este modo, el archivo está obligado a aplicar un régimen de control de la calidad para garantizar el cumplimiento de las normas que él mismo ha establecido.

4.2.4 En torno a estas actividades gira toda una constelación de progresos que varían de un archivo a otro en función de sus políticas, prioridades y circunstancias, si bien obedecen a su carácter fundamental. La lista que aquí figura es parcial:

- Instalaciones y servicios bibliotecarios y de otro tipo ofrecidos al público con fines de investigación
- Instalaciones y programas públicos de proyección y presentación
- Catálogos en línea
- Programas de historia oral
- Programas de capacitación profesional
- Comercialización de productos inspirados en los fondos
- Un programa de publicaciones
- Préstamo de soportes y objetos con fines de presentación y exposición fuera de la institución
- Un programa de actos públicos: conferencias, presentaciones, festivales, exposiciones
- Instalaciones públicas: tienda, cafetería, espacios de encuentro

4.3 *Tipología*⁴⁵

4.3.1 **Aclaración previa**

4.3.1.1 Los archivos audiovisuales abarcan diferentes modelos, tipos e intereses institucionales. Aunque se admita que cada organización es única y que cualquier tipología es hasta cierto punto arbitraria y artificial, la clasificación es una forma útil de tratar de delimitar el campo estudiado.

4.3.1.2 Con dicho fin, se indican a continuación varios puntos de referencia con vistas a la clasificación de un archivo cualquiera:

- si tiene o no tiene afán de lucro
- el grado de autonomía
- la condición
- la clientela
- la amplitud de medios abarcados y la capacidad al respecto
- la índole y la especialización

4.3.1.3 Las categorías que conforman esta tipología no coinciden con ninguno de los afiliados a las asociaciones profesionales, pero sí representan factores que algunas tienen presentes al determinar las condiciones que deben reunir los candidatos a afiliarse. Muchos archivos no pertenecen a ninguna asociación.

4.3.2 **El afán de lucro**

4.3.2.1 Los archivos audiovisuales surgieron como movimiento de inspiración intelectual que pretendía conservar material en función de su valor intrínseco al margen de sus posibilidades comerciales, con lo cual a veces tuvo que enfrentarse en la práctica a la mentalidad comercial

⁴⁵ Esta sección se basa en el artículo “A brief typology of sound archives” de Grace Koch (*Phonographic Bulletin*, N° 58, junio de 1991) y en otras fuentes de investigación mencionadas en él, así como en la tipología de los archivos de películas expuesta por Paolo Cherchi Usai en su obra *Burning Passions* (Londres: British Film Institute, 1994).

imperante, propensa a la destrucción de películas y grabaciones “pasadas de moda” y en apariencia exentas de valor. Este ánimo altruista fundamental sigue ocupando el primer plano, si bien en este campo, como en la totalidad del ámbito de la conservación cultural, tal actividad no goza de independencia económica y necesita fondos procedentes de entidades públicas o filantrópicas.

4.3.2.2 Los archivos sin afán de lucro se ven complementados cada vez con más frecuencia por otro modelo, el de archivo independiente que puede financiarse generando ingresos a partir de sus fondos concediendo licencias, segmentando, reasignando y ejerciendo de otro modo su titularidad del derecho de autor o la titularidad de sus cedentes. Estos archivos suelen formar parte de organismos de producción mayores como discográficas, estudios de cine o cadenas de televisión. La proliferación de la demanda de material retrospectivo de programas ha reinyectado valor a algunos activos que habían caído en el olvido.

4.3.2.3 El ejemplo clásico del modelo de archivo sin afán de lucro es el archivo nacional estatal; el archivo interno de radio o televisión es ejemplo de archivo con afán de lucro. El primero parte de objetivos altruistas que se consideran públicamente meritorios al margen del rendimiento financiero; el segundo gestiona sus activos a fin de generar ingresos o su equivalente en especie. La diferencia de perspectivas y valores se aprecia en todos los planos, desde la política de selección y los servicios de acceso a las normas y métodos de conservación.

4.3.2.4 La diferencia tiene una importancia fundamental para la estructura de la profesión y sus asociaciones. La FIAF, por ejemplo, no acepta instituciones con afán de lucro entre sus afiliados, mientras que la IASA y la AMIA aceptan asociaciones con o sin afán de lucro. Como los dos tipos de archivo toman parte en una tarea conjunta (garantizar la supervivencia del patrimonio audiovisual), existen puntos en común y esferas de cooperación. Un archivero puede pasar de un tipo de institución a otro en el curso de una larga carrera profesional; las cuestiones y tensiones derivadas de las dos mentalidades son un importante tema de debate especializado.

4.3.2.5 Ninguno de los dos enfoques excluye del todo al otro. Los archivos sin afán de lucro constatan que las colecciones y programas crecen a mayor ritmo que las subvenciones, por lo que emprenden actividades comerciales (como, por ejemplo, la comercialización de derechos o la venta de CD o DVD inspirados en fondos de la colección) o buscan patrocinadores con vistas a complementar los ingresos procedentes de las subvenciones, con lo cual aprenden las técnicas prácticas del empresario comercial y adoptan su perspectiva. Por su parte, los archivos con afán de lucro inyectan a veces cierto grado de altruismo en sus políticas de selección, tal vez en virtud de un delicado proceso de educación interna en el marco de la organización que los cobija.

4.3.3 Grado de autonomía

4.3.3.1 Algunos archivos son organizaciones independientes en todos los sentidos; gozan de la correspondiente condición jurídica, disponen de financiación garantizada, cuentan con cartas fundacionales y reglamentos operativos en virtud de los cuales son independientemente responsables ante un consejo o una junta y ante sus bases y actúan con plena discreción profesional en el ejercicio de sus funciones. Otros son claramente dependencias subordinadas a entidades de mayor tamaño, por lo que están provistas de financiación condicionada y un margen de discreción profesional restringido. La mayoría de los archivos se encuentra en un punto medio entre estos dos polos.

4.3.3.2 La autonomía es un atributo apreciado en el mundo de los archivos, y es imprescindible gozar de un grado mínimo de autonomía profesional para que el archivo funcione con eficacia y

éticamente. El grado de autonomía tampoco es aparente de forma inmediata: instituciones que parecen independientes pueden ser dependencias de organizaciones de mayor tamaño y disponer de muy poca autonomía jurídica o práctica. A la inversa, las dependencias de organismos superiores a veces gozan en la práctica de un considerable grado de independencia

4.3.4 Condición

4.3.4.1 Esta palabra se utiliza aquí en un sentido exclusivamente práctico, como punto de referencia aplicable a los archivos.

4.3.4.2 El ámbito *geográfico* delimita el territorio que el archivo abarca o representa. El ámbito de recopilación y prestación de servicios de un archivo nacional es más amplio, aunque quizás menos especializado, que el de un archivo que opera a escala regional, provincial o local. Desde esta perspectiva, el archivo puede cumplir otras funciones, como por ejemplo las de coordinación o instrucción, que son apropiadas a escala nacional.

4.3.4.3 La condición de muchos archivos estatales o cuasiestatales es *oficial*; el gobierno reconoce de algún modo su función y su mandato en el marco de la legislación o mediante disposiciones administrativas prácticas. Esta condición puede plasmarse en mecanismos de financiación (el gobierno les concede anualmente una subvención establecida), mecanismos de rendición de cuentas y sujeción a examen público. Estos archivos pueden beneficiarse de disposiciones en materia de depósito legal u otras disposiciones obligatorias.

4.3.4.4 La condición y la autoridad de los archivos *se consolidan* con el tiempo, tal vez a causa del efecto combinado de la antigüedad de la institución, la calidad y el prestigio de la colección, la gama de actividades, el conocimiento que tiene el público del archivo y las personalidades destacadas que toman parte en sus actividades. Otro posible motivo es la función que cumple el archivo en el mundo profesional más amplio, junto con la influencia general que se le atribuye en dicho ámbito.

4.3.5 Clientela

4.3.5.1 Los archivos se definen por el público al que están destinados. En este sentido, cabe establecer una distinción paralela a la dicotomía señalada en relación con los archivos con o sin afán de lucro. Por ejemplo, es normal que los archivos internos de las cadenas de radio y televisión atiendan fundamentalmente las necesidades y la estrategia internas de producción del organismo al que pertenecen y que en cierto grado estén integrados en el flujo de trabajo técnico y de producción cotidiano de la organización. Puede facilitarse material a un público más amplio con fines de obtención de lucro, o por la posible circunstancia de que la cadena en cuestión sea también titular del derecho de autor. Puede incluso negarse el acceso cuando éste estorbe otros planes establecidos (el caso, por ejemplo, de una estrategia de reestreno.)

4.3.5.2 El archivo sin afán de lucro obedece a valores culturales y al interés público, pero dentro de estos parámetros el espectro de clientela es amplio. Por ejemplo, los archivos universitarios suelen ir dirigidos de forma consciente al usuario académico y planifican la formación de los fondos y los servicios con arreglo a los planes de estudio. Otros archivos pueden fijarse como objetivos las necesidades de la industria de producción audiovisual, la apreciación cultural, la investigación o el turismo. Cuanto mayores sean el tamaño del archivo y el ámbito abarcado, más variado será el público al que preste servicios.

4.3.6 Amplitud de medios abarcados y capacidad al respecto

4.3.6.1 Aunque la mayoría de las instituciones dedicadas a la recopilación se ocupa de una amplia gama de medios, la historia de los archivos audiovisuales (y de sus asociaciones profesionales) está marcada por una especialización en cine, televisión, radio o sonido que, junto a los aspectos conceptuales y culturales, tiene una dimensión práctica. Aunque los medios audiovisuales convergen en el plano tecnológico, la gama de especializaciones prácticas y temáticas ha aumentado, si acaso. La reparación y restauración de películas es una actividad distinta de la restauración acústica de discos de acetato o de las primeras cintas grabadas. La especialización en historia de la opera china es un campo distinto al que estudia la animación cinematográfica de Hollywood anterior a la aparición de la televisión.

4.3.6.2 Los archivos presentan enormes variaciones no sólo en sus esferas de interés y especialización, sino también en sus instalaciones y su capacidad. Existen archivos grandes provistos de los modelos más avanzados de receptáculos de almacenamiento del material, laboratorios de revelado y procesamiento de audio y vídeo y películas, salas de proyección y auditorios especializados, sistemas de almacenamiento masivo digital, instalaciones de investigación pública y otros artilugios. Al otro lado están los archivos pequeños que tienen pocas instalaciones de este tipo o ninguna, aunque aspiren a obtenerlas, y se ven obligados a contratar a empresas comerciales especializadas o a otros archivos o instituciones para que se encarguen del almacenamiento de la colección, la duplicación u otras tareas. En este caso, ha de implantarse un régimen de control de la calidad para garantizar que las propias normas se respetan.

4.3.6.3 Como cada archivo ha evolucionado en determinadas circunstancias económicas, políticas y culturales, la amplitud y la capacidad son producto tanto del pragmatismo como del idealismo. Lo que en un país es competencia de una sola institución nacional, en otro puede serlo de varias, por no hablar de la dimensión política que tienen las relaciones entre instituciones diversas, al igual que en el seno de una sola.

4.3.7 Índole y especialización

4.3.7.1 A riesgo de simplificar en exceso al aplicar denominaciones, a continuación figura un método de agrupar los archivos en función de su índole y especialización concretas. Algunos archivos pertenecen a dos o más grupos de los indicados. Partiendo de orígenes humildes, algunos han crecido mediante selección y adquisición metódicas basadas en una política concreta. Algunos tienen su origen en la adquisición de grandes colecciones privadas o pertenecientes a una empresa. Algunos muestran el sello distintivo de su fundador, cuyas preferencias han modelado la colección y la índole del archivo.

4.3.7.2 **Los archivos de radiodifusión:** son los que contienen principalmente un inventario de programas seleccionados de radio o televisión, o de los dos tipos, y grabaciones comerciales que se conservan con fines de preservación (normalmente, como activo empresarial) y como recurso destinado a la radiodifusión y a la producción. Con algunas excepciones importantes, muchos son departamentos de organismos de radiodifusión, que pueden ser desde grandes cadenas hasta pequeñas emisoras de radiodifusión pública, y otros tienen diversos grados de independencia. Los fondos también comprenden material “en bruto”, como entrevistas y efectos sonoros, y materiales accesorios, como guiones o documentación relacionada con programas.

4.3.7.3 **Los archivos de programación:** algunos archivos de películas o de televisión se caracterizan por un programa bien documentado y cuidadosamente estudiado de proyecciones que tienen lugar en su propios cines o salas de proyección como medio de acceso público. Las

proyecciones pueden comprender elementos como una presentación hablada, acompañamiento musical en directo para las películas mudas, notas de los programas, un esfuerzo por obtener las copias de mejor calidad y la calidad general de las presentaciones. Como muchos de estos archivos cuentan con salas de cine especializadas que pueden proyectar formatos en desuso y evocar una atmósfera consonante con el material que se proyecta, suelen poner cuidado en el arte de la proyección y la importancia del contexto, factores cada vez más infrecuentes en las salas comerciales. Es normal que el cine se presente como arte.⁴⁶

4.3.7.4 Los museos audiovisuales: estas organizaciones se dedican a preservar y mostrar artefactos (cámaras, proyectores, fonógrafos, carteles, publicidad y artículos efímeros, vestuario y objetos de recuerdo) y presentar imágenes y sonidos en un contexto de exhibición pública, con fines educativos y de entretenimiento. Para crear un contexto histórico frecuentemente se incluyen artefactos como linternas mágicas y juguetes ópticos, preludio del advenimiento de la grabación sonora y el cine hablado. Dentro de esta categoría, los museos de cine forman un grupo reconocible que va creciendo, mientras que otros se centran en los medios de radiodifusión o el sonido grabado. Hay algunas colecciones y exposiciones muy grandes y espectaculares. En cierto sentido, en la medida en que mantienen una tecnología que va cayendo en desuso, la mayoría de los archivos audiovisuales son en realidad museos audiovisuales.

4.3.7.5 Los archivos audiovisuales nacionales: son organismos de vasto alcance, frecuentemente grandes, que actúan a nivel nacional y tienen por misión documentar, conservar y hacer accesible públicamente todo el patrimonio audiovisual del país o una parte significativa de él. A menudo son financiados por el Estado, y comprenden muchos de los archivos mundiales más grandes y conocidos de películas, televisión y grabaciones sonoras. Cuando en el país de que se trate existen disposiciones en materia de depósito legal, lo más probable es que sean estos archivos los que reciban el material correspondiente. Los servicios de acceso pueden ser numerosos y cubrir todo el abanico de la exhibición pública, la comercialización, el apoyo profesional y las investigaciones privadas. Pueden abarcar servicios técnicos especializados y de asesoría; a menudo complementan, atienden y coordinan las actividades de archivo audiovisual de otras instituciones del país. Su función es análoga a la de las bibliotecas, los archivos o los museos nacionales; en algunos casos, son departamentos de esas entidades y en otros casos son instituciones aparte de dimensión y autonomía comparables.

4.3.7.6 Los archivos universitarios y académicos: en todo el mundo hay numerosas universidades e instituciones académicas en las que existen archivos de grabaciones sonoras, películas, vídeos o medios audiovisuales en general. Algunos se fundaron ante la necesidad de prestar servicios a los cursos universitarios, otros para conservar el patrimonio de la ubicación geográfica y la comunidad en la que está emplazada la institución. Algunos cumplen las dos funciones. Varios han evolucionado con el transcurso del tiempo hasta convertirse en entidades de envergadura de ámbito nacional o internacional. Algunos han diversificado sus recursos financieros y establecido importantes programas de conservación, restauración y promoción. Algunos han continuado por la vía de la “programación” y han acumulado gran experiencia técnica en este

⁴⁶ En imitación de la orientación práctica adoptada por el archivo que posiblemente inauguró la denominación, la *Cinemathèque Française*, estos archivos suelen denominarse tradicionalmente, aunque no de forma exclusiva, *cinematecas* o *videotecas*. Sin embargo, últimamente han adoptado estas denominaciones otras organizaciones que, sin ser propiamente archivos, preparan programas de cine organizados en torno a un tema o programas de repertorio.

campo. Otros más siguen siendo pequeños y se centran en un área especializada en la que profundizan.⁴⁷

4.3.7.7 Los archivos temáticos y especializados: éste es también un grupo grande y variado de archivos que no se ocupan del patrimonio audiovisual general, sino que han optado por una especialización definida y a veces sumamente delimitada, esto es, un tema o una materia, una localidad, un período cronológico dado o un formato determinado de película, vídeo o grabación sonora. Pueden acopiar materiales relacionados con grupos culturales, disciplinas universitarias o campos de investigación específicos. Mencionaremos, a título de ejemplo, las colecciones sobre historia oral, las de música folklórica y los materiales etnográficos. Lo más posible es que la mayoría sean departamentos de organizaciones más grandes, aunque algunos son independientes, y es característica suya prestar servicios a investigaciones privadas o académicas.

4.3.7.8 Los archivos de estudios: algunas grandes productoras, por ejemplo cinematográficas, han adoptado un enfoque deliberado de conservación de sus producciones creando departamentos o dependencias de archivo propios. Como ocurre con la mayoría de los archivos de radiodifusión, su finalidad última es normalmente gestionar los activos al servicio de los objetivos empresariales generales, pero esos archivos disponen a veces de un considerable volumen de recursos destinados a la restauración y la reconstrucción de películas, programas y grabaciones a las que se suponen posibilidades comerciales consonantes.⁴⁸

4.3.7.9 Los archivos regionales, de ciudades y de municipios: muchos archivos actúan en un ámbito más reducido que el del país. Se pueden formar a partir de circunstancias administrativas o políticas particulares, como la descentralización de programas estatales, y sus objetivos tienden a orientarse en consecuencia. Ofrecen la ventaja de poder movilizar el apoyo y el interés de las comunidades correspondientes, que pueden interesarse por sus actividades como no pueden hacerlo con instituciones nacionales o especializadas más remotas. Gracias a ello, puede descubrirse material valiosísimo de propiedad privada que terminará en un archivo de esta índole. Estos archivos forman parte de una serie de instituciones afines como bibliotecas, centros culturales y pedagógicos o autoridades municipales de ámbito local.

4.3.7.10 Archivos, bibliotecas y museos en general: tal vez sea la categoría más amplia. Muchas instituciones han acumulado un volumen apreciable de material audiovisual que desean conservar de forma permanente. A veces, este material puede adquirirse como parte integrante de una colección o fondo previamente establecido. No obstante, puede que no se haya creado un departamento de medios audiovisuales ni se disponga de personal o instalaciones especializados en su cuidado, por lo que la conservación y accesibilidad del material a largo plazo resulta problemática.

⁴⁷ No nos referimos a las colecciones de fondos audiovisuales que suelen poseer las universidades sin intención alguna de constituir un archivo.

⁴⁸ Es conocido el ejemplo de la restauración digital del clásico de 1937 de Disney *Blancanieves*, llevada a cabo hace diez años. El titular pudo recuperar la inversión mediante acuerdos de reestreno. El costo de la restauración habría resultado prohibitivo para una institución pública.

4.4 *Cosmovisión y paradigma*⁴⁹

4.4.1 **Introducción**

4.4.1.1 Un rasgo característico de las diversas profesiones relacionadas con la recopilación de documentos es la perspectiva, paradigma o cosmovisión propios que aplican a la ingente cantidad de material que puede presentar un interés para ellas, gracias a lo cual pueden seleccionar, describir, organizar y proporcionar acceso a la información con cierto sentido. Tienen mucho en común: las disciplinas de creación de una colección, la gestión y la conservación de su material y los mecanismos de acceso para los usuarios son elementos comunes. Hay motivaciones de índole cultural y una deontología que trascienden los aspectos mecánicos o prácticos; está la cuestión de la gestión de demandas concurrentes con escasos recursos. Las diferencias aparecen en la forma de abordar estas funciones.

4.4.1.2 Aunque influidas por la tradición y la historia, estas cosmovisiones no están determinadas fundamentalmente por el formato material de los documentos: las bibliotecas, los archivos, los museos y los archivos audiovisuales hacen acopio de piezas cuyo soporte es el papel, formatos audiovisuales o formatos audiovisuales, por ejemplo, y, cada vez más, proporcionarán y adquirirán materiales a través de Internet. A riesgo de simplificar excesivamente, propondremos algunas comparaciones⁵⁰ que, aparte de las observaciones aquí formuladas, deben analizarse más a fondo.

4.4.2 **Las bibliotecas**

4.4.2.1 Las bibliotecas, tradicionalmente lugar de depósito de la palabra escrita e impresa, también proporcionan información en todo tipo de formatos. Se ocupan de documentos que en la mayoría de los casos han sido publicados o han sido creados para ser difundidos, con el propósito consciente de informar, convencer, suscitar sensaciones y entretener. La unidad básica de un fondo bibliográfico es el libro, la publicación periódica, el programa, la grabación, el mapa, la imagen, el vídeo u otro elemento unitario. Aunque un libro determinado puede formar parte de los fondos de cientos de bibliotecas diferentes, cada colección tiene un carácter único, a tenor de su clientela, sus responsabilidades y sus normas de funcionamiento, y la calidad de la capacidad técnica de selección de la biblioteca. Las disciplinas de la catalogación y la bibliografía son sustento de las actividades de control y acceso, y los campos de referencia pertinentes son el editor, el autor, los temas, la fecha y el lugar de publicación.

4.4.3 **Archivos**

4.4.3.1 Los archivos se ocupan de registros acumulados de actividades sociales o institucionales. Tradicionalmente constaban principalmente de material original no publicado, pero actualmente la proporción es más compleja. Su interés radica en el valor del registro como rastro colectivo de una actividad, no como obra autónoma, al margen de si se pretendía publicarlo o no. Este material se ordena dentro de un contexto; el vínculo con su creador, su actividad o con otros registros conexos son las consideraciones primordiales al respecto, y los fondos se forman, ordenan y consultan en consecuencia. Por ejemplo, un expediente de correspondencia archivada puede formar parte de una colección creada por determinado organismo oficial en determinadas circunstancias o en un momento concreto. Es esencial conocer estos detalles y utilizar el material dentro de este contexto

⁴⁹ Para esta sección me ha sido muy útil Ellis, J. (comp.), *Keeping Archives*, obra publicada por D.W. Thorpe/Australian Society of Archivists, 1993.

⁵⁰ En este mismo documento figura un gráfico que muestra las principales diferencias entre los archivos, las bibliotecas y los museos. El Apéndice 2 contiene una variante de este gráfico, con una comparación con los archivos audiovisuales.

para su plena y cabal comprensión. Los instrumentos de ubicación y no los catálogos son el punto de entrada del usuario.

4.4.4 Los museos⁵¹

4.4.4.1 Se puede decir que los museos se ocupan de objetos, en lugar de documentos o publicaciones por sí mismas, en sus actividades de acopio, investigación, documentación y exposición. La conservación es una disciplina y una competencia fundamental, y la capacidad técnica de exponer contextualmente los fondos al público en condiciones supervisadas para fines educativos son una razón de ser fundamental de estas instituciones. Cada vez emplean más la tecnología audiovisual en las exposiciones.

4.4.5 Archivos audiovisuales

4.4.5.1 Es obvio que el conjunto de los archivos audiovisuales abarca, necesariamente, aspectos de estos tres conceptos. Por ejemplo, el material de que se ocupan puede ser publicado o inédito, si bien esta distinción no siempre es evidente o importante; el concepto de “original” (el negativo de una película o una grabación original) también es significativo. Las técnicas de catalogación y control de inventario son tan fundamentales en los archivos audiovisuales como en las bibliotecas, los museos y los archivos. Por ocuparse de un medio tecnológico, resulta conceptualmente imposible separar la tecnología de su producto, por lo que las disciplinas de museología son pertinentes en ellos. Los mecanismos y vías de acceso, ya se trate de particulares o de grupos de diverso tamaño, son múltiples. Además existen otras particularidades que provienen de la naturaleza de los medios (véase el siguiente capítulo).

4.4.5.2 En esta amalgama, también hay aspectos de cada una de las profesiones anteriores que no son tan importantes. Así, por ejemplo, los conceptos archivológicos de *registro*, *orden original* y *respeto de los fondos* pueden resultar restrictivos en el caso de los archivos audiovisuales y no ser siempre pertinentes para sus necesidades. Los conceptos de la biblioteconomía de información y gestión de los fondos tienen sus limitaciones. Los servicios de consulta pueden ser muy onerosos, por lo que el principio de consulta pública gratuita generalizado tradicionalmente en archivos y bibliotecas puede ser inviable, viéndose complicado por los aspectos prácticos y políticos de la titularidad del derecho de autor.

4.4.5.3 Las comparaciones son aleccionadoras, y habría que dedicarles tiempo. Un caso hipotético nos servirá de ejemplo: un mismo programa de televisión puede encajar legítimamente en los cuatro tipos de institución que hemos descrito: en una biblioteca, puede ser información, un documento histórico o una creación artística o intelectual; en un archivo, puede formar parte de los registros de una organización determinada, el resultado de un proceso; en un museo, puede ser una obra de arte o un artefacto que se expone. Cada concepto tiene legitimidad y es adecuado en su respectivo contexto. La misma obra se puede considerar desde distintos ángulos (con arreglo a la cosmovisión de la profesión correspondiente) y ser tratada en consecuencia. Una vez más, los archivos

⁵¹ El ICOM (Consejo Internacional de Museos) define el museo como una institución permanente sin afán de lucro que está al servicio de la sociedad y su desarrollo y del público y que, con fines de estudio, educación y esparcimiento, adquiere, conserva, estudia, comunica y exhibe pruebas sustanciales de la actividad humana y su entorno.
<http://icom.museum/definition.html>

audiovisuales tienen un criterio diferente, concordante con su cosmovisión, que también es legítimo y adecuado en calidad de síntesis de estas disciplinas⁵².

4.4.6 El paradigma de los archivos audiovisuales⁵³

4.5.6.1 El archivo audiovisual, en cambio, se encuentra en una posición en la que puede considerar el hipotético programa *en sí mismo y no como un aspecto de otra cosa*. Por lo tanto, puede que no lo considere fundamentalmente información, o documento histórico, o arte, o registro de una organización; *puede considerarlo programa de televisión que es todas esas cosas, y más, al mismo tiempo* y dejar que ese hecho determine sus métodos y servicios. El carácter de los medios audiovisuales y sus productos son el punto de referencia primordial de los archivos audiovisuales, igual que, hace siglos, el carácter del libro impreso, como fenómeno, fue el punto de referencia primordial de las bibliotecas tal y como las conocemos.

4.4.6.2 Para ampliar este punto, podemos pensar, por ejemplo, en cómo los archivos audiovisuales, que también recopilan documentos en papel (revistas, carteles, fotografías, guiones, etc.), tratan estos fondos. En muchos archivos esas piezas *no* se recopilan por sí mismas, sino por aquel aspecto suyo que sirve para aumentar el valor de las grabaciones, las películas o los programas a que se refieren. Un cartel de una película es valorado en un archivo audiovisual *por la película a la que se refiere*, pero puede tener un valor bastante diferente, desde el punto de vista artístico, en una galería de arte⁵⁴.

4.4.6.3 El alcance de la influencia que ejerce este paradigma en la práctica varía en función de las circunstancias y las decisiones que adopten los responsables del archivo audiovisual. Los archivos audiovisuales autónomos, dedicados a un solo medio o a varios, que gozan de una independencia y una categoría comparable a las de las principales bibliotecas, archivos y museos, se encuentran en la posición más adecuada para darlo a conocer, pues en esos casos se considera que los documentos audiovisuales tienen el mismo valor cultural que se atribuye a sus mayores. Los archivos audiovisuales que pertenecen a organizaciones más amplias llegan a un compromiso entre este paradigma y la cosmovisión de los organismos de que dependen. Evidentemente, los documentos audiovisuales, como otros, conservan su pleno carácter independientemente de su situación en la organización. La cuestión es hasta qué punto el contexto puede, o debe, reflejar toda esa índole. (Los profesionales de las bibliotecas, los archivos y los museos que forman parte de organizaciones mayores se enfrentan a problemas comparables).

4.5 Principales perspectivas de los archivos audiovisuales

4.5.1 Rasgos distintivos

4.5.1.1 Toda profesión observa el mundo desde una óptica propia que le sirve para abordar la materia que le interesa y las cuestiones que le son importantes, lo cual la diferencia del resto de la comunidad. Estas perspectivas características son a veces sutiles y a veces palmarias. Los archivos

⁵² Según el gran teórico y director de cine ruso Sergei Eisenstein, las películas son la “síntesis de las artes”.

⁵³ El paradigma se desprende del análisis efectuado por el autor, pero no excluye otras posibles opiniones y propuestas conceptuales en el marco de un debate que sin duda reviste gran interés. Entre las obras recientes tocantes a esta cuestión destaca *Echographies de la télévision*, de Jacques Derrida y Bernard Stiegler (Galilée, 1997).

⁵⁴ Lo cual no significa que un archivo audiovisual pase por alto la dimensión artística más de lo que, pongamos, una biblioteca pasa por alto el valor como artefacto o artístico de un libro singular o un manuscrito; antes bien, indica el paradigma especial que configura sus fondos y fija las prioridades.

audiovisuales no suponen excepción a esta regla. Al repasar la siguiente lista de rasgos distintivos, el lector podrá compararlos con las perspectivas de las otras profesiones relacionadas con la recopilación y apreciar las diferencias.

4.5.2 La industria audiovisual

4.5.2.1 **La industria:** los archivos audiovisuales pertenecen al mundo de las instituciones que recopilan y protegen documentos y son conscientes de las responsabilidades sociales y del principio de servicio público que caracterizan a ese mundo. Pero también pertenecen, en distintas medidas, a otro mundo, el de las industrias audiovisuales internacionales, y su cultura. Contratan a su personal en ese medio, hablan su idioma, están al servicio de sus necesidades y reflejan su espíritu empresarial y su pasión por los medios de comunicación. Al mismo tiempo, sobre todo en el caso de los archivos audiovisuales integrados en organizaciones más amplias con afán de lucro, los imperativos, por ejemplo, de generar ingresos o de atender las prioridades de la empresa de la que forma parte pueden prevalecer forzosamente sobre aspectos más altruistas relacionados con el bien social.

4.5.2.2 **... y su historia.** Aunque con algunas excepciones notables, la experiencia enseña que las industrias audiovisuales están tan preocupadas por su producción del momento que no suelen disponer de tiempo, recursos o inclinación para recrearse en la historia de la organización y estudiar los productos anteriores desde un punto de vista cultural o histórico. Tampoco es obligatorio que sus intereses coincidan o sean compatibles con los del archivo público; el valor de sus activos a menudo se desconoce hasta que ya es tarde para salvarlos. Así pues, con independencia de su afiliación institucional y de sus valores, los archivos audiovisuales y los archiveros que trabajan en ellos tienen que adoptar y promover una dimensión más amplia y duradera si se quiere conservar la memoria pública y mantener accesible la cultura “popular” (diferenciada de la “alta” cultura). Las tareas y las tensiones a que se enfrentan los archiveros de documentos audiovisuales pueden ser enormes.

4.5.3 La cultura gremial

4.5.3.1 La fragilidad y la naturaleza efímera de los medios audiovisuales, el aire de novedad que rodea a los archivos audiovisuales, la frecuente falta de recursos y la inseguridad en el empleo, la rápida evolución del panorama tecnológico y empresarial y el reducido número de instituciones en comparación con la envergadura de la tarea inculcan en los archivos audiovisuales y sus archiveros la sensación de que tienen que cumplir una misión con apremio: “Hay muchísimo que hacer y poquísimo tiempo”. Se enfrentan en todo momento a las consecuencias de sus intervenciones, omisiones y limitaciones; deben convencer, cambiar las actitudes y moldear su entorno.

4.5.3.2 Esta circunstancia da pie a un comportamiento vocacional y a una dedicación, a veces apasionada, a un ámbito profesional reciente que sigue procurando obtener la condición, el reconocimiento oficial y la estabilidad de las estructuras de formación, acreditación y promoción que caracterizan a sus profesiones hermanas. Hasta la fecha, no parece que el campo de los archivos audiovisuales sirva para obtener fama y riquezas, aunque tiene a su vera una industria que el público asocia fundamentalmente con esas cualidades. Tampoco cuenta con la legitimidad de lo establecido y tradicional, propia del mundo de la edición o de la burocracia estatal que rodea a las bibliotecas y archivos nacionales; desde el punto de vista comercial y jurídico, se mueve en el resbaladizo terreno de una industria preocupada por controlar su propiedad intelectual.

4.5.3.3 Por ese motivo, la **versatilidad** es uno de los rasgos distintivos del archivero de material audiovisual. Las aptitudes humanas son fundamentales en un campo profesional que depende en gran medida de las relaciones personales oficiales u oficiosas; también lo son en el caso del político

o el abogado. Para maniobrar en el mundo del espectáculo hacen falta las dotes creativas del profesional de este campo: la capacidad de pensar y actuar de forma original y con espíritu empresarial, de pensar como el productor de un programa o un cineasta y de identificarse con estos profesionales. Cuando alguien no se siente atraído por los medios audiovisuales tal como son, no es probable que se identifique con su naturaleza o con las personas que se dedican profesionalmente a la creación, la explotación y la recopilación de obras audiovisuales.

4.5.3.4 Estas cualidades complementan los elementos más tradicionales y eruditos de la cultura de las instituciones dedicadas a la recopilación. Por ejemplo, los conocimientos técnicos generales básicos y el conocimiento histórico de los medios audiovisuales y de los archivos audiovisuales forman parte de la formación del archivero, sea cual sea su especialidad. Es fundamental un planteamiento cuidadoso y escrupuloso de la deontología en un ámbito donde se maneja constantemente información comercial confidencial y donde el acceso o las transacciones de compra pueden suponer sumas considerables; es preciso dar muestras de sentido crítico en todo momento. Muchos proveedores importantes (como los coleccionistas privados) prefieren confiar en el individuo antes que en la institución.

4.5.4 Conservación

4.5.4.1 En el capítulo anterior (3.2.6) se estableció la importancia fundamental de la *conservación*. La tensión entre conservación y acceso es un hecho en la mayoría de los organismos que recopilan documentos. El acceso supone riesgos y costos, ya sean grandes o pequeños, pero la conservación sin perspectivas de acceso carece de sentido. No obstante, cabe afirmar que, aunque en muchas instituciones la conservación se entienda como un simple “extra” en relación con el funcionamiento de la organización, en el caso del funcionamiento de un archivo audiovisual se trata de una cuestión conceptualmente *central*.

4.5.4.2 Puesto que los medios audiovisuales se basan en la tecnología, las circunstancias de la conservación afectan a todas las funciones de un archivo audiovisual y están integradas en su funcionamiento cotidiano. La conservación determina las percepciones y decisiones del archivo; el acceso al material tiene siempre repercusiones, grandes o pequeñas, en los costos y la tecnología. Las modalidades de acceso posibles son numerosas, desde retirar una cinta de la estantería a, pongamos, realizar una nueva copia en película de material conservado y contratar una sala de cine por varias horas para proyectarla. Sea cual sea la opción, la modalidad de acceso no ha de suponer un riesgo *inaceptable*⁵⁵ para la supervivencia de la obra. Si no se puede hacer frente al costo en ese momento, puede que no se deba proporcionar el acceso hasta que se pueda asumir y reciba el grado de prioridad necesario.

4.5.4.3 De hecho, por su base tecnológica, los archivos audiovisuales suelen distinguirse por estar en posesión de equipos y conocimientos técnicos especializados y por ser lugares donde se mantienen y se cuidan forzosamente procedimientos y tecnologías en desuso para poder restaurar y reproducir materiales en todo tipo de formatos audiovisuales. No se puede prever a largo plazo por cuánto tiempo más va a seguir siendo así, ya que los archivos dependen de una infraestructura industrial más amplia para los suministros como las bobinas de película y las piezas de recambio de

⁵⁵ “Inaceptable” es un concepto *relativo*. En algunos archivos audiovisuales se aplican reglas estrictas a los mecanismos de acceso que adquieren rápidamente un aura de absoluto. Ahora bien, no existen los absolutos, sino grados de riesgo. Cada archivo decide por cuenta propia la manera de afrontar los riesgos de acceso. Sus normas vendrán determinadas por las consideraciones políticas y estratégicas, técnicas y económicas en vigor, y evolucionarán con el tiempo.

los equipos. Los archivos tienen que dar respuesta a los imperativos deontológicos y económicos a que se enfrentan conforme se van haciendo más diversas las opciones analógicas y digitales y los formatos proliferan. No cabe duda de que el *efecto inercia* de ir almacenando, manteniendo y copiando cantidades cada vez mayores de materiales audiovisuales en formatos en desuso disuadirá de emitir juicios precipitados en un futuro previsible. Además, el discernimiento estético, los conocimientos históricos y las valoraciones deontológicas que entraña la labor de conservación forman parte integrante del carácter de los medios audiovisuales y siempre serán necesarios⁵⁶.

4.5.4.4 De la importancia fundamental de la conservación se desprende lógicamente una característica conexas: la *disposición mental tecnológica* de los archiveros audiovisuales, esto es, su capacidad de pensar en todo momento con talante técnico, además de estético, de manejar diversos equipos técnicos y de comprender las consecuencias directas del almacenamiento inapropiado de los fondos recopilados y del manejo o el uso incorrecto de los equipos en diversas circunstancias. En este sentido, los archiveros que van al cine, ven la televisión o escuchan una grabación de sonido aprecian por deformación profesional las características técnicas de lo que ven o escuchan: los artefactos digitales que conforman la imagen de televisión, el rango dinámico de la grabación o la calidad visual y el estado de la copia de la película.

4.5.5 La metodología basada en los hechos

4.5.5.1 Como es lógico y válido, los archivos audiovisuales aplican métodos y principios de adquisición, gestión de los fondos, documentación y prestación de servicios dimanantes de la naturaleza de los medios audiovisuales y de su contexto material, estético y jurídico. Por lo tanto, pueden ser distintos, en grado o en esencia, de los planteamientos que se siguen en otras profesiones consagradas a la recopilación de documentos, afirmación que puede parecer evidente, si bien el hecho de que los archivos audiovisuales hayan surgido a partir de esas profesiones hace que, por analogía *automática*, se hayan aplicado sus distintos supuestos (a veces mutuamente incompatibles) a la práctica de los archivos audiovisuales.

4.5.5.2 Un ejemplo sencillo⁵⁷ de esto es la práctica (afortunadamente ya caída en desuso) de los bibliotecarios de libros de insistir en que las películas se catalogaran con arreglo a lo que figuraba en los fotogramas iniciales o estaba escrito en la lata en que se guardaban las bobinas. Los catalogadores de los archivos cinematográficos tuvieron que defender con uñas y dientes durante mucho tiempo que había que clasificar las películas conforme a *lo que la investigación señalara que eran realmente*, aludiendo a la facilidad con que las películas podían estar asociadas a títulos de fotogramas engañosos, colocadas en una lata que no fuese la suya, etc. Era un terreno totalmente desconocido para profesionales que manejaban artefactos con portadas debidamente encuadradas.

4.5.5.3 Una vez más, la necesidad de replantearse los principios de base a veces ha resultado evidente después, y todavía hay quienes no los entienden del todo. Por ejemplo, los distintos planteamientos de organización y descripción de los fondos de la archivología y de la biblioteconomía se han aplicado a los archivos audiovisuales, pero muchos archivos audiovisuales han elaborado otros planteamientos que, aunque conservan rasgos de ambas ciencias, parten de

⁵⁶ A este respecto se plantea un debate abierto de índole deontológica y práctica. ¿Se podrá aceptar alguna vez un clon informático como verdadero sustituto de un artefacto analógico original? ¿Puede llegar a recrear la experiencia de ver o escuchar el original? ¿Cuáles son los límites a más largo plazo de los medios digitales?

⁵⁷ Sacado de la propia experiencia del autor en una biblioteca en la que durante un tiempo se intentó ordenar físicamente una colección de películas de 16 milímetros con arreglo al sistema de clasificación Dewey. Naturalmente, es más fácil incorporar los videocasetes, los CD y los DVD en un sistema de acceso directo como éste, pues su forma material se parece mucho más a la de un libro.

supuestos distintos y difieren de ellas en la práctica. Es habitual el planteamiento de tratar los fondos como inventario mediante una plantilla de catalogación, lo cual permite realizar el registro y la descripción intelectual como actividades aparte.

4.5.6. La formación de los fondos

4.5.6.1 Al igual que las bibliotecas, los museos y los archivos generalistas, los archivos audiovisuales adquieren material de distintas maneras y formulan y aplican unas políticas y unos mecanismos de selección y valoración. Los mecanismos de adquisición incluyen la compra, el intercambio, la donación y, en algunos casos, disposiciones en materia de depósito legal. Pero la formación de los fondos tiene otras dimensiones características, entre otras, en algunos casos, los sistemas de depósito voluntario (en cuyo caso el archivo audiovisual tiene la custodia, pero no el dominio directo de los derechos de autor y/o el material), las grabaciones de programas que se están emitiendo, la creación de grabaciones nuevas y los medios de detectar y obtener materiales efímeros cuya vida comercial puede durar semanas en vez de decenios. Las búsquedas organizadas o “cazas del tesoro” en los lugares donde éste puede estar escondido son en ocasiones la única manera practicable de averiguar el paradero de material antiguo. Los archivos audiovisuales tienen que buscar materiales de forma activa y selectiva, en vez de ser meros receptores pasivos⁵⁸.

4.5.6.2 Los particulares, entre ellos los coleccionistas, son la principal fuente de materiales, por lo que las relaciones con ellos son importantísimas. Las propias industrias audiovisuales tienen una gran confianza en los contactos personales. La capacidad de entablar y mantener relaciones personales y de inspirar confianza es esencial en un ámbito donde la sensibilidad se puede exacerbar y la confianza se pierde fácilmente. A menudo se plantean problemas deontológicos de titularidad y uso que hay que abordar con gran cautela.

4.5.7 La gestión de los fondos

4.5.7.1 Por su naturaleza, muchos soportes audiovisuales son caros y vulnerables al entorno. Con los recursos económicos de que disponen, los archivos audiovisuales mantienen varios entornos de almacenamiento *con humedad y temperatura controladas* y establecen sistemas para examinar el material en el momento de la adquisición y verificar periódicamente las condiciones de almacenamiento. Los sistemas de control tipo inventario, que permiten identificar claramente cada soporte, y la división del material por formas, categorías y tamaños son aspectos de los sistemas de mantenimiento en los archivos audiovisuales. Hace falta acumular información técnica detallada sobre cada soporte para poder vigilar su estado a lo largo del tiempo y formular orientaciones sobre el tratamiento de conservación correcto, si fuera necesario aplicarlo. En esta situación, la unidad clave es el soporte⁵⁹ individual asociado con una *obra* identificada por un título. Este planteamiento, en su definición y aplicación, dimana de la naturaleza de los medios audiovisuales, tanto material como conceptual.

⁵⁸ El modelo depende de la situación del archivo audiovisual en el organigrama y de la política del organismo del que dependa. Los que ejercen una escasa actividad de selección pueden adoptar un planteamiento menos activo. Los archivos estatales oficiales, por ejemplo, pueden recibir obligatoriamente documentos transferidos por otras entidades estatales.

⁵⁹ “Soporte” significa la unidad material individual, es decir, la bobina de cinta, el rollo de película, el disco, la cinta, etc. Una obra puede constar de muchos soportes divididos en grupos lógicos. Por ejemplo, una sola película cinematográfica puede constar de varios elementos: el negativo de las imágenes y del sonido, el positivo de la copia original, los fotogramas montados, etc. Cada uno de estos elementos, a su vez, puede constar de varios soportes. Por otra parte, varias obras pueden estar consignadas en un solo soporte, como cada una de las pistas musicales de un CD.

4.5.8 El acceso

4.5.8.1 Habida cuenta de la naturaleza de los medios audiovisuales, existen muchas clases de acceso, reales y posibles, que van desde las actividades reactivas (como la atención de solicitudes individuales y las necesidades de investigación y de recuperación de material) a las activas, como las presentaciones públicas, las proyecciones, las transmisiones, la comercialización de productos, etc. Las competencias y los conocimientos necesarios son igualmente diversos: por un lado, conocimientos técnicos pormenorizados, conocimiento de los fondos y conocimiento de la materia y de la historia y, por otro lado, la facultad de organizar y proteger los fondos, facultades empresariales, dotes de presentación y facultades creativas. El conocimiento de la legislación sobre el derecho de autor y del derecho contractual sirve de fundamento a todas las actividades; el acceso a gran parte de los fondos de un archivo audiovisual cualquiera está sujeto a las restricciones legales derivadas de la titularidad de derechos de autor, derechos de distribución y derechos de emisión.

4.5.8.2 Es paradójico que en una época en que el ciudadano medio se salta sin dificultades la legislación sobre el derecho de autor grabando algo que se emite en directo o descargando material de Internet y en que la piratería prolifera a escala internacional, los archivos que conservan gran parte de este material deban respetar escrupulosamente tales derechos. En la práctica, el acceso se ve dificultado por la constante necesidad de obtener autorización para una gran cantidad de usos de los fondos que podrían suponer la infracción del derecho de un titular. En muchos casos, sobre todo cuando el material es antiguo, es difícil, y a veces imposible, establecer la titularidad de un derecho con certeza. Cuando así sucede, los archivos han de decidir de forma deliberada si desean asumir conscientemente el riesgo de facilitar el acceso público a una película o una grabación.

4.5.8.3 Podemos hojear un libro o un conjunto de manuscritos, pero no una grabación sonora, una película, un vídeo o siquiera un artefacto. El *control intelectual* mediante los asientos de un catálogo, a veces sumamente detallados, suele ser el punto de entrada más eficaz para el usuario. Como la catalogación es una tarea que requiere mucha dedicación y dinero y, por lo tanto, muchos fondos todavía están insuficientemente catalogados, el conocimiento acumulado que el archivero audiovisual tenga de los fondos es la otra fuente de información fundamental. Encontrar el justo equilibrio sigue siendo un dilema: como muchos organismos han descubierto, para su desgracia, las personas pueden fallecer o se marchan inesperadamente, llevándose sus conocimientos puestos. Puesto que el uso de equipos de audición y visionado y la recuperación de material para visionar pueden resultar onerosos, el acceso “gratuito” a menudo no es posible.

4.5.8.4 El acceso limitado a la información puede ser un hecho hoy en día, pero sin duda no es el objetivo de los archivos audiovisuales. Las nuevas tecnologías ofrecen rápidamente nuevas posibilidades de consulta en línea de bases de datos de catálogos, sonidos e imágenes (previa autorización del titular del derecho de autor), lo cual suscita a su vez nuevas demandas. Están transformando la naturaleza de la catalogación textual tradicional, permitiendo que iconos, imágenes y sonidos formen parte de los asientos de catálogo. Además, también es posible efectuar búsquedas simultáneas en múltiples bases de datos de catálogos. A medida que estos sistemas se vayan perfeccionando, influirán decisivamente en las prácticas de catalogación y acceso de los archivos audiovisuales y ofrecerán al usuario muchas más opciones y mayor margen.

4.5.9 La vinculación al contexto

4.5.9.1 El contexto para el cual se concibieron las imágenes y sonidos reviste gran importancia a efectos de su apreciación; tal vez represente la demanda más compleja de todas las que han de atender los archivos audiovisuales.

4.5.9.2 Cabe aducir que la lectura de un mismo libro en tapas duras o en tapas blandas es prácticamente lo mismo, del mismo modo que examinar un archivo de texto en versión impresa, microforma o versión digital no supone grandes diferencias si se pretende entender el contenido o la importancia del documento. La integridad y el valor informativo casi no varían aunque el documento se consulte en una serie de formatos diversos y en entornos de lo más dispares. En comparación, los medios audiovisuales dependen mucho más del contexto.

4.5.9.3 Por ejemplo, la experiencia de ver por televisión un largometraje o un documental informativo cinematográfico en una sala iluminada o un cubículo de proyección es muy distinta de la de ver la misma película proyectada en 35 milímetros en una sala de proyección a oscuras abierta en la época en la que se realizó la película; ésta estaba concebida para verse en la segunda situación mencionada y no en la primera. No se trata simplemente de la calidad de la imagen y el sonido, aunque la diferencia al respecto es notable; también se trata de la tecnología empleada y del entorno correspondiente. Por ese motivo, los archivos conservan fonógrafos y gramófonos acústicos; reproducida en un sistema moderno, una copia en CD de la misma grabación emulará pero no sustituirá la experiencia de ver u oír las grabaciones reproducidas mediante la tecnología original.

4.5.9.4 La conservación y la accesibilidad de las imágenes en movimiento y las grabaciones sonoras desembocan en última instancia en su copia o traspaso. Copiar no es un acto inocuo; una serie de valoraciones técnicas y actos materiales (como la reparación manual) determinan la calidad y la naturaleza de la copia resultante, pues cabe distorsionar, perder o manipular la historia por las valoraciones hechas y la elección y la calidad de la obra realizada. Documentar los procedimientos utilizados y las decisiones adoptadas al copiar de una generación a otra es fundamental para conservar la integridad de la obra. Se trata, quizás, del equivalente audiovisual de los conceptos archivísticos de respeto de los fondos y orden original. Esta misma lógica se aplica a la restauración y la reconstrucción de los medios audiovisuales; sólo si se documentan las decisiones se puede juzgar adecuadamente en su contexto la “nueva” versión. Mientras tanto, como los propios creadores de las obras retocan sus producciones originales⁶⁰, también se plantea la necesidad de adquirir y conservar la documentación relativa a sus proyectos de revisión.

4.6 *Simpatizantes y grupos representados*

4.6.1 Como las demás instituciones dedicadas a la recopilación, cada archivo audiovisual representa a un grupo natural, es decir, a una comunidad de amigos y personas interesadas que consideran importante el éxito del archivo y que, en distintos grados, pueden exigirle responsabilidades. La composición de este grupo varía de un archivo a otro y comprende, naturalmente, la autoridad u organización a la que el archivo está supeditado. Sin embargo, el grupo representado casi siempre incluye otras personas, pues los archivos que funcionan bien aprovechan distintos tipos de asistencia, patrocinio y promoción de carácter voluntario y, seguramente, representan determinados valores, sentimientos e ideales de la comunidad en su conjunto. Así pues, la comunidad de base puede estar integrada por usuarios, donantes, voluntarios, asociaciones profesionales, patrocinadores efectivos y potenciales, el mundo académico, sectores de las industrias del cine, la radiodifusión y las grabaciones sonoras, organizaciones “de amigos”, instituciones gemelas que se dedican a la recopilación, organismos culturales y, tal vez, políticos o líderes de opinión de distintos tipos. Dicho de otro modo, el sector institucional puede considerarse parte integrante del grupo general que aprovecha los servicios del archivo y se interesa de forma efectiva en su bienestar.

⁶⁰ Por ejemplo, la nueva versión de la trilogía *La guerra de las galaxias*, preparada por George Lucas con secuencias y efectos nuevos.

4.6.2 Los archivos audiovisuales se encuentran, o al menos sienten que se encuentran, por debajo de otras instituciones más tradicionales en la lista de prioridades de financiación o ayuda oficial. Por ello, deben promoverse con habilidad y de forma persuasiva basándose a menudo en los principios más fundamentales, pues la legitimidad e importancia de sus necesidades no pueden darse por sentadas. Como ocurre con cualquier otra aptitud, la defensa de los propios intereses es algo que se aprende, principalmente creando oportunidades propias y comprendiendo perfectamente la postura de la otra parte. ¿Puede aducirse una razón persuasiva y convincente para que una entidad lo tenga en cuenta a uno en sus planes? ¿Se le puede ofrecer a esta entidad una solución posible en lugar de un problema?

4.6.3 Las comunidades de base pueden expandirse gracias a la publicidad, que da a conocer a más personas la existencia y el cometido de un archivo. Los archivos audiovisuales están ligados a la industria mediática; de hecho, *son* noticia, y tienen a su disposición todos los mecanismos de publicidad gratuita, como entrevistas en la radio y la televisión, editoriales de los periódicos, artículos de revista e Internet. Las dotes del mundo del espectáculo forman parte de la profesión, siendo normal que los propios archiveros sean los defensores más elocuentes y efectivos de su profesión, pues transmiten conocimientos, convicción y, lo que es más importante, entusiasmo. Las dotes publicitarias también se aprenden a partir de normas fundamentales de sentido común sobre la sencillez y claridad de la comunicación, a lo cual se suma la comprensión de los puntos fuertes y débiles del medio concreto que se utilice.

4.6.4 “Cuanto más amigos tenga, mejor” es una frase famosa que aparece en la tira cómica *Peanuts*⁶¹; los archivos se desentienden de tal obviedad como si no les concerniera. Un círculo de amistades puede ser más amplio de lo que parece a primera vista, incluyendo las distintas asociaciones internacionales y sus miembros, entre los cuales quizá haya individuos investidos de autoridad que estén dispuestos a identificarse con una necesidad o una causa concretas. Son muchos los casos conocidos de archivos cuya fortuna ha quedado marcada por este tipo de circunstancias, además de las manifestaciones públicas mediante cartas y peticiones que han conseguido evitar que se cerrara o deteriorara una institución o que se destruyera una colección. Un beneficio de Internet es que las necesidades pueden comunicarse con rapidez y a un gran número de personas mediante correo electrónico y servicios de listas, siendo comparable el volumen y rapidez de las respuestas que se reciben.⁶²

4.6.5 Tal vez parezca una perogrullada, pero lo cierto es que los simpatizantes necesitan que *alguien* simpatice con ellos y que hay que cultivarlos, en el mejor sentido de la expresión. No se trata de efectuar un estudio de mercado sin más; se trata más bien de establecer relaciones bidireccionales constantes. Los amigos inteligentes y comprometidos de una institución se merecen y necesitan algo más que una sucesión de boletines y comunicados de prensa; deben saber que se los valora, y el archivo ha de dirigirse a ellos cuando se debaten cosas importantes por medio de mecanismos de consulta viables. Hay que pedirles que expresen sus ideas y sus críticas, que hay que escuchar y tomar en serio. La experiencia demuestra que la inversión en amigos rinde con creces. Es el modo más eficaz de ahuyentar el provincianismo y la complacencia que tan a menudo acecha a las instituciones, y puede incluso que sea decisiva para la supervivencia del archivo.

⁶¹ Así se expresa en ocasiones Carlitos Brown, el siempre inseguro héroe de las viñetas de Charles M. Schulz. Es un hecho que la mayoría de los lectores se identifica con este personaje.

⁶² Un buen ejemplo al respecto es la gran variedad de grupos de defensa de intereses, particulares, políticos y medios de comunicación que se unieron en torno a la defensa del Archivo Nacional de Cine y Sonido de Australia (ScreenSound Australia) en 2003 y 2004.

4.7 Sistema de gobierno y autonomía

4.7.1 Contexto práctico

4.7.1.1 En la mayoría de los países, la estructura directiva de las empresas, las organizaciones de beneficencia y otras entidades no gubernamentales debe cumplir determinados reglamentos en materia de rendición de cuentas, transparencia, autonomía y administración competente. En los documentos sobre el sistema de gobierno se describen los objetivos de la organización, sus facultades y su estructura básica. La autoridad y responsabilidad últimas suelen recaer en algún tipo de junta o consejo que representa a las personas interesadas en la organización.

4.7.1.2 Las instituciones que se dedican a la recopilación de documentos en el sector público cuentan idealmente con disposiciones equivalentes. Lo normal, por ejemplo, es que el mandato, las facultades y el carácter de las bibliotecas, los museos y los archivos nacionales estén establecidos por un instrumento jurídico (una ley aprobada en el parlamento o un instrumento equivalente) en el que se definan asimismo las disposiciones relativas a su sistema de gobierno. De ese modo, las instituciones son responsables ante la autoridad pública, por una parte, y, gozan de seguridad y autonomía profesional en el ejercicio de su mandato, por otra. Estas disposiciones pueden comprender la cuestión del depósito legal, que impone una responsabilidad pública concreta a la institución y conlleva cierto tipo de reconocimiento. En otros ámbitos, como ocurre con las bibliotecas o archivos universitarios, puede que existan disposiciones documentadas equivalentes establecidas por la autoridad suprema, que en su caso serían el rectorado u otro organismo rector de la universidad.

4.7.1.3 Puede que la corta edad relativa del movimiento sea el motivo de que los archivos audiovisuales se encuentren a menudo en circunstancias menos definidas y más inseguras. Son relativamente pocos los que gozan de un nivel de reconocimiento jurídico o autonomía comparable a escala nacional. La existencia y operación de algunos están sujetas a la voluntad de la autoridad o entidad superior a la que pertenecen, por lo que en última instancia gozan de pocas garantías de autonomía profesional, si es que no carecen de garantías de ningún tipo. La mayoría de los archivos sin afán de lucro oscila entre uno y otro polo. Naturalmente, los archivos con afán de lucro suelen formar parte de entidades comerciales más grandes a cuyas disposiciones directivas están sujetas, lo cual viene a decir que, en última instancia, tal vez dispongan de poca autonomía efectiva.

4.7.2 Un mínimo exigible: la semiautonomía

4.7.2.1 Habida cuenta de que las disposiciones relativas al sistema de gobierno de muchos archivos audiovisuales distan de ser ideales, ¿existe una lista de condiciones esenciales mínimas?⁶³ ¿En qué se basan estas condiciones? Sobre la base de la experiencia puede proponerse la siguiente lista de requisitos mínimos.

4.7.2.2 El archivo ha de existir como entidad reconocible. El nombre ha de ser descriptivo, y ha de tener una ubicación física, una estructura de organización, una plantilla, fondos, una infraestructura material y equipo. También gozará de la condición de organización, ya sea como entidad jurídica

⁶³ Hasta hace poco, los estatutos y reglamentos de la FIAF exigían un alto grado de autonomía institucional como condición necesaria para la afiliación. En 2000 se relajó en cierta medida este requisito al pasar a establecerse el compromiso formal de cada archivo afiliado con un nuevo código deontológico. No obstante, los aspirantes todavía deben aportar un volumen considerable de información para demostrar el grado de autonomía profesional de que gozan.

por derecho propio o como división o programa de una entidad más grande. A falta de estos elementos fundamentales, los simpatizantes no tendrán nada concreto a lo que aferrarse.

4.7.2.3 Dispondrá de documentos difundidos públicamente sobre su sistema de gobierno en los que se definirá su carácter, su objetivo, su mandato, su condición y su ámbito de responsabilidad. Los documentos, que establecerán la buena fe de la institución ante los usuarios, los simpatizantes y el personal, serán promulgados o refrendados por la máxima autoridad que corresponda (un parlamento, una junta empresarial, un consejo, el rectorado de una universidad, etc.).

4.7.2.4 Contará con políticas promulgadas públicamente por escrito en las que, como mínimo, se establecerán sus actividades de formación y conservación de los fondos y de acceso a éstos. Estas políticas se inspirarán en los documentos relativos al sistema de gobierno y, en consonancia con la evolución de las circunstancias, se verificarán y actualizarán periódicamente mediante consultas con el personal y los grupos de interesados. Las políticas *se observarán en la práctica* y servirán de referencia para informar de la labor del archivo y rendir cuentas al respecto. A falta de una cultura centrada en las normas, se corre el riesgo de que el archivo forme y gestione sus fondos de forma arbitraria y sin estar obligado a rendir cuentas.

4.7.2.5 El archivo ejercerá el control sobre la formación y la gestión de sus propios fondos. Sus criterios profesionales de selección, adquisición, descripción, mecanismos de conservación y acceso serán inapelables, no quedando invalidados por decisión de autoridad superior alguna. A falta de esta garantía, los simpatizantes no podrán confiar en que se vayan a respetar las normas profesionales.

4.7.2.6 Cuando el archivo se relacione con sus interesados, comprendidos los medios de comunicación, otras instituciones dedicadas a la recopilación y los foros profesionales de ámbito nacional e internacional, será su propia plantilla quien lo represente. Dispondrá de acceso directo al consejo o el director ejecutivo de la organización más grande de la que forme parte, e idealmente dependerá directamente de esta instancia. Esta condición es fundamental para garantizar la claridad de la comunicación y la capacidad del archivo de relacionarse con sus homólogos profesionales y los grupos de interesados.

4.7.2.7 Contará con una base escrita de principios deontológicos y filosóficos que estará a disposición del público, en forma de compromiso expreso de adhesión a códigos y declaraciones profesionales existentes o de un código propio. Tanto los simpatizantes como la plantilla tendrán derecho a conocer los valores por los que se rige el archivo y por los que es posible exigirle responsabilidades.

4.7.2.8 Dispondrá de financiación “al alcance de la mano”; sus prioridades operativas se determinarán mediante dictámenes profesionales internos y no por agentes externos como patrocinadores, autoridades o la organización de que forme parte. (Hay que reconocer que esta condición resulta problemática en un entorno en el que el archivo tal vez dependa de múltiples fuentes de financiación, patrocinadores y organismos asignadores de donaciones que podrán imponer condiciones y prioridades propias.)

4.7.2.9 Si no se rige por su propia junta o consejo ejecutivo, al menos contará con un órgano consultivo representativo que sea efectivo o con mecanismos de consulta equivalentes mediante los cuales se mantendrá al tanto de las opiniones y necesidades de los grupos representados y mantendrá la confianza de las bases que le prestan apoyo.

4.7.2.10 Al frente del archivo estará un director o un equipo ejecutivo provisto de formación profesional en el campo de los archivos audiovisuales. De ese modo, se garantizará un marco de referencia indicado para gestionar el archivo.

4.7.3 Y aún más

4.7.3.1 Idealmente, el archivo tendría otras características que garantizarían su autonomía, su continuidad y su viabilidad.

4.7.3.2 Tendría personalidad jurídica propia definida por un decreto legislativo, una constitución, una carta fundacional, estatutos sociales o un documento equivalente. Este documento supondría la mejor garantía de continuidad, estabilidad y un sistema de gobierno responsable. Si se preparan con esmero, los documentos contribuirán en gran medida a lograr que la junta o el consejo directivo esté formado por individuos debidamente capacitados y representativos y que los fondos estén protegidos por el principio de “sucesión perpetua”: si el archivo deja de existir como organización, un organismo de principios afines asumirá la tutela de sus fondos.

4.7.3.3 No cabe duda de que una financiación segura y al alcance de la mano que sea adecuada y que el archivo tenga plenamente disponible a su discreción profesional es un ideal meritorio, pero puede que en la práctica no llegue a plasmarse.⁶⁴ Sin embargo, si las autoridades estatales asignan a un archivo el grueso de sus fondos en estas condiciones y el archivo los complementa con otros fondos procedentes de patrocinadores y donaciones que llevan impuestas sus propias condiciones, nos hallamos cerca del ideal.

4.7.3.4 La plena libertad profesional para establecer y aplicar políticas es asimismo un ideal. Aunque muchas instituciones se creen en posesión de esta libertad, lo cierto es que con excesiva frecuencia, aunque promulgar la política es fácil, su aplicación está sujeta a numerosas condiciones tácitas, con lo cual lo proclamado no es siempre lo que se observa en la práctica.

5 ANÁLISIS DE LA ÍNDOLE Y EL CONCEPTO DE CONSERVACIÓN

5.1 *Conceptos fundamentales: los planos objetivo y subjetivo*

5.1.1 En el presente capítulo se estudian los rasgos distintivos de los medios audiovisuales, los cuales, a su vez, conforman la profesión y los propios archivos audiovisuales.

5.1.2 Es evidente que los medios audiovisuales, tanto los actuales como los que van cayendo en desuso, forman una serie de **soportes físicos** particulares y característicos cuyos formatos están muy arraigados en la conciencia colectiva. El disco de gramófono y la película perforada constituyen iconos concretos y reconocibles susceptibles de comunicación universal, aun cuando los sonidos y las imágenes también se registran en soportes que saltan menos a la vista, como la cinta magnética y el disco duro de un ordenador. Asimismo, la tecnología conexas se representa mediante iconos visuales fáciles de entender como la trompa de un fonógrafo, el altavoz, un rollo de película y el proyector, su haz de luz y una pantalla vista de lado.

⁶⁴ El Presidente de la AMIA, Sam Kula, expresó esta misma idea en un tono más desenfadado: “El lema “Dame dinero y déjame en paz” quedaría muy bonito en una insignia (los “anarquiveros” podrían ocuparse de la cuestión), pero no es probable que encontrase una acogida calurosa en las altas esferas.” *AMIA Newsletter N° 61, verano de 2003, página 2.*

5.1.3 Por otro lado, las imágenes en movimiento y los sonidos alojados en estos formatos materiales **carecen de existencia objetiva** como tales. Las imágenes en movimiento se crean efectivamente en la mente mediante el fenómeno de la *persistencia de la visión*, producido cuando una secuencia de imágenes fijas que pasan en rápida sucesión se perciben a partir de determinado umbral de frecuencia como una imagen en movimiento. Asimismo, el sonido es una serie de alteraciones del aire que, al repercutir en nuestros órganos auditivos, nosotros *interpretamos* asignándolas a las categorías de música, habla, ruido, etc.

5.1.4 En cuanto fenómeno óptico o acústico que se percibe a través de los canales *subjetivos* de la vista y el oído del individuo, los medios audiovisuales comparten ciertos rasgos con los medios visuales estáticos (por ejemplo, la fotografía y la pintura), pero se diferencian radicalmente de los medios de base textual, que sirven para comunicar un mensaje gracias a un código que se interpreta en el plano intelectual.⁶⁵ La percepción es producto de la mediación de un dispositivo tecnológico entre el soporte y el auditor-espectador; no se puede escuchar un disco o un cinta observándolos, como tampoco se puede ver una película palpándola o desenrollándola.⁶⁶

5.1.5 Dadas sus características físicas y químicas internas, muchos soportes audiovisuales son vulnerables a temperaturas e índices de humedad inadecuados, a los efectos de la contaminación atmosférica, al moho y a distintos tipos de degradación y distorsión que afectan a su integridad material y a la calidad de la información visual y sonora que contienen. La fecha de caducidad de algunos no dura más de unas décadas, y a veces incluso menos, mientras que la experiencia demuestra que otros pueden ser sorprendentemente resistentes.⁶⁷ En consecuencia, los archivos procuran almacenar sus fondos en entornos estables donde la temperatura y el índice de humedad son bajos, con lo cual se reduce al mínimo el riesgo de degradación, se retrasa al máximo la fecha de caducidad y se gana tiempo.⁶⁸

5.1.6 En muchos sentidos, la **tecnología** de grabación y reproducción es todavía más vulnerable que el soporte. La rapidez con que sobreviene el desuso caracteriza al campo de lo audiovisual. Los formatos cambian sin parar, y, aun conservándose en buenas condiciones, los soportes pueden sobrevivir a la existencia industrial de la tecnología de reproducción de la que depende su ulterior accesibilidad.⁶⁹ Todos los archivos se enfrentan al problema de mantener la tecnología en desuso que las industrias audiovisuales han abandonado.

⁶⁵ No vamos a entrar en las sutilezas analizadas por la semiología (el estudio de los códigos) y la semiótica (el estudio de los signos). Las obras audiovisuales han generado códigos y convenciones internos propios que se han generalizado hasta el punto de que normalmente no nos damos cuenta de que existen. Por ejemplo, las primeras películas no eran más que tomas únicas, estáticas e ininterrumpidas. El empalme y yuxtaposición de tomas (la “edición”) y el descubrimiento de las modalidades de movimiento de la cámara para presentar distintos puntos de vista fueron elementos destacados de la evolución temprana de la gramática del cine. Se remite al lector a las obras de Umberto Eco, Ferdinand de Saussure y otros autores.

⁶⁶ A diferencia de otros soportes audiovisuales, la película es susceptible de lectura humana directa como secuencia de fotografías fijas. Sin embargo, la sensación de movimiento sigue dependiendo de la interpolación de un proyector o un dispositivo semejante.

⁶⁷ La fecha de caducidad oscila entre unos cuantos años, como es el caso, por ejemplo, de algunos formatos de disco compacto y cintas, y una duración indefinida, como se aprecia en la viabilidad que conservan las impresiones de discos de 78 rpm. Parece que los materiales más tradicionales, como el papel de calidad, el lienzo, la seda y el papel vitela, resisten el paso de los siglos sin apenas deteriorarse.

⁶⁸ Abundan los estudios especializados en conservación que analizan las prácticas y entornos de almacenamiento y la gestión general de los fondos.

⁶⁹ Las películas suponen una excepción parcial. La proyección de películas de 35 mm nunca ha caído en desuso. Sin embargo, muchos pasos más pequeños sí han caído en desuso, por lo que es difícil encontrarles proyectores que funcionen o espectadores.

5.1.7 La supervivencia de los soportes audiovisuales corre peligros **circunstanciales** superiores a los que corren otros soportes más antiguos. La industria que los crea no siempre es sensible a los valores y la dimensión práctica de la conservación; no siempre abundan las copias múltiples del material. Metros y metros de película se han reciclado como revestimiento; se han empleado grabaciones en laca como relleno en la construcción de carreteras. Los soportes magnéticos (las cintas de audio y de vídeo y los discos de ordenador) son de fácil reutilización, con lo que la supervivencia de un programa puede estar constantemente en peligro por motivos económicos o prácticos.

5.1.8 Aunque los fondos estén bien ordenados y almacenados, la supervisión constante es muy recomendable. En condiciones de almacenamiento no controlado, pueden propagarse por contagio fenómenos de degradación como el síndrome del vinagre que provocan una reacción en cadena en los soportes adyacentes. Igualmente, las alteraciones bruscas y sostenidas de la temperatura o la humedad de almacenamiento pueden poner en peligro la totalidad de los fondos. El moho y los hongos se alimentan de las partes orgánicas de los soportes. Los medios audiovisuales no se saben cuidar solos a largo plazo; hacen falta medidas deliberadas para garantizar su supervivencia, lo cual en una perspectiva cronológica amplia suele equivaler a la adopción de medidas institucionales.

5.2 *Deterioro, desuso y traspaso*

5.2.1 En combinación con la aparente inevitabilidad del perpetuo cambio de formato, las perspectivas de deterioro del soporte llevan en última instancia a la constatación de que el **contenido** visual y sonoro sólo sobrevive y sigue siendo accesible gracias al **traspaso**, que es la copia o transferencia de contenido de un soporte a otro. La experiencia y la consiguiente previsión inspiran los programas de copia que los archivos audiovisuales llevan por lo menos 70 años organizando con ánimo de transferir el contenido de las películas de nitrato a películas de triacetato o poliéster, copiar el contenido sonoro de los discos y cintas deteriorados en nuevos soportes analógicos o digitales o pasar de los soportes que van cayendo en desuso a los de uso actual mientras la antigua tecnología todavía funciona.

5.2.2 Este principio, aparentemente sencillo, plantea complejos dilemas. El desfase entre la vida útil del soporte y la vida comercial de la tecnología suele ser considerable. En la práctica, el proceso de traspaso conlleva cierta pérdida o distorsión de la información visual o sonora y una modificación de la experiencia de percepción visual o auditiva. Las decisiones que se adopten se basarán irremediabilmente en un conocimiento imperfecto: la experiencia ulterior no siempre confirma las previsiones.

5.2.3 Ante estos dilemas, los archivos han reaccionado de distintas maneras. Almacenando y gestionando los fondos en entornos propicios han alargado la vida del soporte y, en consecuencia, retrasado la necesidad de traspaso. Hallando la manera de mantener en funcionamiento tecnología y aptitudes en desuso han ganado tiempo para prolongar la accesibilidad del soporte y alargar la duración de los programas de traspaso. La adopción de medidas conservadoras ha servido para acumular conocimientos a partir de la experiencia práctica, lo cual ha dado lugar a modificaciones de la estrategia.

5.2.4 El ejemplo clásico de este dilema es el cambio de planteamiento operado en la conservación de la película de nitrato de celulosa, que, a pesar de ser muy inflamable, se adoptó profesionalmente en el último decenio del siglo XIX como la base de película habitual por ser un soporte resistente, flexible, transparente y relativamente barato para la emulsión fotográfica. Poco se sabía de su estabilidad con el paso del tiempo, y no parece que la cuestión importara mucho, aunque a veces se formulaban hipótesis sobre su viabilidad a largo plazo. Cuando más adelante

quedó clara su tendencia a la descomposición química, los archivos de películas empezaron a fabricar con fines de conservación copias en película de triacetato no inflamable, material al que por entonces se le suponía una vida de varios siglos.

5.2.5 A finales de los años cincuenta, los fabricantes de película virgen abandonaron paulatinamente el nitrato en favor del triacetato por motivos tanto prácticos como económicos. Como consecuencia, en poco tiempo la película de nitrato pasó a considerarse “mercancía peligrosa”, con lo cual se fue propagando un síndrome de reacción institucional y oficial que a veces rozó el pánico y provocó la destrucción de las existencias de película de nitrato. Asentada en los archivos la verdad inamovible de que todas las películas de nitrato se habrían decompuesto en 2000, la cruzada de búsqueda y copia del patrimonio superviviente fue ganando urgencia. Las consideraciones de orden práctico y político inclinaron a los archivos y a las compañías cinematográficas a destruir el material en nitrato que obraba en su poder después de copiarlo a acetato, con lo cual se evitaban los costos de almacenamiento.

5.2.6 Hoy sabemos que tal destrucción fue un error. En los años ochenta, la película de triacetato empezó a dar muestras de su propia variedad de autodestrucción (el “síndrome del vinagre”), y fue quedando de manifiesto que, bien almacenada y gestionada, la película de nitrato duraba mucho más de lo que en un principio se creía (se conservan en buenas condiciones rollos que tienen más de cien años). Gracias a las constantes mejoras de la tecnología de producción de copias de película, actualmente se obtienen resultados mucho mejores de lo que era posible hace apenas diez años. En los casos en que se ha conservado en nitrato, el material suele encontrarse en mejores condiciones que las copias en triacetato, a veces inferiores, que se hicieron de ese mismo material hace apenas 20 ó 30 años. Además, hay que desmentir las ideas recibidas sobre la viabilidad de la película de nitrato (el lema “el nitrato no espera”, propagado de buena fe por los archivos hasta épocas recientes).⁷⁰

5.2.7 Así pues, los archivos audiovisuales deben oponerse constantemente al **efecto inercia**. De un lado, las necesidades prácticas y las ideas recibidas los presionan para que “actualicen” sin parar el material pasándolo al formato más reciente y más de moda. “¿Todavía no ha digitalizado Ud. sus fondos?” es una pregunta que actualmente escuchan con frecuencia los archiveros. Del otro lado, el traspaso reiterado de una gran parte de la colección resulta imposible no sólo desde el punto de vista material; carece de sentido desde una óptica tanto profesional como económica. Más bien, los archivos tienen que manejar una ecuación cada vez más compleja que mantiene el equilibrio entre la viabilidad material de sus fondos y la capacidad del archivo de conservar la tecnología y las aptitudes conexas, en desuso o “tradicionales”, que permiten el acceso y el mantenimiento de los fondos antiguos. Dentro de esa ecuación entra la creación de copias de consulta en los actuales formatos digitales, a la par que se mantienen copias de conservación en formatos más antiguos.

5.2.8 A lo largo de la historia, los archivos audiovisuales se han adaptado constantemente a la evolución del mercado. En conjunto, los archivos carecen de la masa crítica necesaria para influir decisivamente en los programas de desarrollo de las industrias audiovisuales. Pueden proponer y fomentar, y a veces se les hace caso perfeccionando los soportes y sistemas o reorientando la política empresarial para que sea más favorable al mantenimiento de apoyo limitado para la tecnología anticuada. Sin embargo, en última instancia los archivos y archiveros, que ejercen poco poder económico y normativo, sólo tienen la opción de *reaccionar* como mejor puedan ante los

⁷⁰ *This Film is Dangerous*, libro editado por Roger Smither y Catherine A Surowiec (Bruselas, FIAF, 2002), compendia en 700 páginas todos los aspectos relativos a la película de nitrato y es actualmente la máxima autoridad sobre la cuestión.

cambios, situación que impone una presión y una inseguridad enormes a las posibilidades de planificación prospectiva y formación del personal. La evolución de los formatos obedece a los valores del mercado, no a los del archivo. Puede aducirse que esa rápida transformación tradicional ni es necesaria ni supone siempre que los mejores sistemas sean los que triunfen en el mercado.

5.3 *Contenido, soporte y contexto*

5.3.1 Como los demás documentos, los medios audiovisuales constan de dos componentes: el **contenido** auditivo, visual o de ambos tipos y el **soporte** en que éste se consigna.⁷¹ La relación entre los dos puede ser estrecha y, cuando es posible, importa disponer de acceso a ambos. Puede que el traspaso del contenido de un soporte a otro con fines de conservación o consulta sea necesario o práctico, pero durante la operación se puede perder información y significados contextuales decisivos.

5.3.2 La facilidad cada vez mayor con que el contenido puede traspasarse y “reassignarse” ha ido desdibujando la importancia de esta relación. Muchas personas que hacen uso de los fondos de un archivo buscan un acceso cómodo a las imágenes y sonidos y otorgan a esa comodidad más importancia que al resto de las consideraciones. Por ejemplo, puede que una secuencia de un documental informativo mudo en 35 milímetros se haya visto sometida a una serie de copias en película y vídeo antes de formar parte de un documental de televisión. Lo que se emite puede presentar una mala relación de la altura al ancho de la imagen o una velocidad indebida, aparecer en un contexto inexacto y guardar poca relación con la claridad visual del material original, aunque a efectos de esa producción sea suficiente. Es más, puede que perpetúe los estereotipos en torno a la apariencia granulada y desvaída y la velocidad excesiva de las “películas antiguas”, sobre todo si se han *añadido* electrónicamente rayas y otros artefactos a título de efectos especiales que le dan “sabor de archivo”.

5.3.3 Por consiguiente, el cambio de formato también puede suponer un cambio de contenido. La disminución de la calidad de la imagen o el sonido supone, por definición, un cambio de contenido. La manipulación del contenido en una operación de traspaso también puede modificar el carácter intrínseco de la obra, como ocurre, por ejemplo, con el sonido “mejorado” o con la coloración de películas en blanco y negro. La textura de la imagen de vídeo es distinta de la textura de la imagen de la película de que proviene, y viceversa. Una película rodada en CinemaScope con una relación de la altura al ancho de la imagen de 2,35 a 1 pasa a ser una obra distinta cuando la relación es de 1,33 a 1 en la versión destinada a la televisión o el estreno en vídeo, pues en la práctica se elimina la mitad del contenido visual y se altera su gramática y su composición visual.

5.3.4 Como los otros objetos, los soportes audiovisuales son *artefactos*, y es sabido que los atributos propios de un objeto *no pueden* traspasarse. Como mucho, puede obtenerse una aproximación mediante el nuevo soporte. Buscando ejemplos en la primera mitad del siglo XX, cabe mencionar las características visuales de las emulsiones cinematográficas con alto contenido en plata, la adición de tintes y el virado mediante sustancias químicas y los procedimientos de coloración en desuso como el Cinecolor con doble emulsión o el Technicolor con transferencia de tintes, que sólo pueden apreciarse debidamente proyectando las copias originales. Los discos gramofónicos de laca y de vinilo y el envoltorio que los contiene son objetos materiales pensados para ser mirados, aparte de escucharse. En el soporte puede haberse inscrito físicamente información discográfica fundamental. La procedencia de una película y la mecánica de la

⁷¹ Véase la definición completa de **documento** que figura en la sección 2.6 de *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* (UNESCO, 2002).

producción, la edición y el revelado cinematográficos sólo pueden entenderse bien examinando los propios artefactos.

5.3.5 Puede aducirse que los medios magnéticos, como las cintas de audio y de vídeo y los discos flexibles de ordenador, tienen menos valor como artefactos que los cilindros fonográficos, los discos o las películas. En la medida en que no son susceptibles de lectura humana directa, tal vez sea cierto, pero la diferencia es de grado. Su valor como artefacto reside en que son representativos de sus formatos, y si están destinados al consumo también tienen valor visual y material como artefactos, al igual que sus predecesores. La dicotomía resulta pertinente incluso en un entorno aparentemente ajeno al soporte como es el de las descargas de imágenes y sonidos en Internet. El soporte es el disco duro o flexible; el contenido es lo que se ve o se escucha, con la mediación del programa informático y las características del ordenador. Es posible que, de forma sutil o tal vez radical, las sucesivas generaciones de programas y soportes físicos informáticos modifiquen el contenido audiovisual que se percibe.

5.3.6 En el entorno concreto de los archivos y fondos para los que no se dispone de suficientes conocimientos especializados de ámbito profesional, la eliminación de los soportes y envoltorios originales al término del traspaso puede suponer la pérdida de información importante sobre la procedencia u otras cuestiones. Por ejemplo, en la película original a veces se han insertado cifradas las fechas. En la caja original en que se guarda la cinta o en etiquetas pegadas a ésta a veces figura información descriptiva.

5.3.7 Las obras audiovisuales no se producen en el vacío; son producto de una época y un lugar concretos, por lo que, como tales, sólo pueden apreciarse plenamente en su debido *contexto*. El mejor modo de apreciar una grabación en cilindros de Edison es reproducirla mediante la tecnología original: un fonógrafo acústico. Para ver un largometraje con sonido de los años treinta lo mejor es proyectar una copia de 35 milímetros en una sala de cine de grandes dimensiones reproduciendo el sonido mediante un sistema de aquella época. Para disfrutar de verdad de un programa de radio de los años treinta no hay nada como estar en casa y escucharlo en una radio grande de las que se colocaban en una repisa o venían con su propio mueble, no en un transistor diminuto (que por aquel entonces no existía.) Naturalmente, a menudo es imposible o, cuando menos, poco práctico recrear el contexto de presentación original, entre otras cosas porque la vida de una persona del siglo XXI es distinta de la vida hace 50, 75 ó 100 años. No obstante, esta dificultad no resta importancia a la necesidad de llenar el vacío contextual, al menos mediante explicaciones y preparando a la audiencia.

5.3.8 La disponibilidad de la *tecnología* original es un elemento fundamental de la recreación del contexto, circunstancia que a lo largo del tiempo ha planteado arduos dilemas a los archivos. Cuando la tecnología de reproducción ha caído en desuso, el mantenimiento resulta cada vez más difícil a medida que el suministro de recambios va escaseando y acaba desapareciendo. Para que el equipo siga funcionando, los archivos tienen que recurrir a otros métodos como “canibalizar” piezas de máquinas de repuesto o hallar la manera de fabricar las piezas por cuenta propia. De ese modo se gana tiempo, pero todo tiene un límite. Aunque las tecnologías de los proyectores de película y los reproductores mecánico-acústicos de discos, que son relativamente sencillas, pueden mantenerse de forma más o menos indefinida, la situación es distinta en el caso de la tecnología electrónica, que depende de la existencia de infraestructuras industriales complejas y de gran tamaño; así, por ejemplo, la fabricación de piezas como cabezas de grabación y reproducción de audio y de vídeo o unidades láser para reproductores de CD escapa a la actual capacidad de los archivos audiovisuales.

5.3.9 La tecnología en desuso que funciona tampoco sirve de mucho si se carece de las *aptitudes* necesarias para ponerla en funcionamiento y mantenerla. Cuando han dejado de formar parte de la corriente dominante de la industria, esas aptitudes se vuelven esotéricas y pasan al ámbito del entusiasta particular y el archivo audiovisual. En consecuencia, es una buena estrategia que los archivos cultiven esas aptitudes a nivel interno y que se mantengan en contacto con particulares entendidos que formen parte del grupo general al que representan. Un número reducido, pero en aumento, de empresas de servicios especializados que mantienen el equipo y las aptitudes pertinentes se encargan de las labores de traspaso y restauración de los archivos, sobre todo cuando éstos disponen de una infraestructura propia muy limitada. Además, algunos archivos grandes ofrecen su propia infraestructura técnica a instituciones hermanas más pequeñas. Cada vez parece más claro que esta interdependencia es la única solución a estos problemas.

5.3.10 Las dificultades derivadas de la integridad contextual no deben hacernos olvidar el contraste con la realidad. Las obras audiovisuales presentadas en entornos contemporáneos a veces dicen cosas nuevas. Compárense películas como *El mago de Oz* o *Los olvidados* con las obras de Shakespeare.⁷² Tanto las películas como las obras dramáticas se ven hoy en contextos muy diversos de los previstos o, de hecho, imaginados originalmente por sus creadores. El público moderno las acepta como son, al margen de consideraciones contextuales. En ese sentido, crean un nuevo contexto propio y probablemente transmitan mensajes nuevos al público contemporáneo.

5.3.11 En un sentido profundo, el contenido viene *determinado* por el soporte y el contexto. Los gráficos informatizados de los sitios Web explotan las limitaciones y las posibilidades del medio digital en línea. Las canciones pop duran 3 ó 4 minutos porque en el cilindro de Edison o el disco de 78 rpm habituales no se podía reproducir una duración superior. Los documentales informativos cinematográficos con sonido no duraban más de 12 minutos porque por aquel entonces esa era la duración máxima de un rollo de película normal de 35 milímetros. En los largometrajes y los dibujos animados se recurre muchas veces al truco de que los actores se dirijan directamente al público de una *sala de cine*, que a su vez conoce las convenciones cinematográficas. Sacadas de contexto, estas escenas no se pueden explicar.⁷³ Del mismo modo, el contenido de algunas grabaciones de sonido viene determinado por el carácter material del disco que lleva un agujero en el centro.⁷⁴ Los ejemplos de este tipo pueden multiplicarse; el lector tendrá algunos de su propia cosecha.

5.3.12 La ignorancia tiene consecuencias graves a la par que embarazosas. Se cuenta la historia apócrifa de un investigador que escribió un estudio erudito en el que presentaba una teoría de los mensajes escritos subliminales que Sergei Eisenstein había insertado en *El acorazado Potemkin* (1925). La teoría se basaba en un supuesto erróneo; el investigador no se había dado cuenta de que, en realidad, los mensajes eran breves anotaciones en el fotograma que contenían instrucciones sobre el tinte deseado dirigidas al laboratorio de revelado. Si hubiera sabido algo del origen de la copia o el vídeo que veía y de los métodos de trabajo de los laboratorios de películas en los años veinte del siglo XX, no habría cometido el error. La lejanía del soporte original le impedía interpretar correctamente lo que veía.

⁷² *El mago de Oz*, dirigida por Victor Fleming en 1939. *Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel en 1950.

⁷³ Un ejemplo clásico es uno de los dibujos animados del Pato Lucas de la Warner Brothers, *Duck Amuck* (dirigido por Chuck Jones en 1953), en el cual todos los efectos y bromas se basan en el carácter material del fotograma, el proceso de coloración y la mecánica del propio medio de los dibujos animados.

⁷⁴ En su versión original en vinilo, el gran éxito de los Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967) está rayado adrede en el surco final de la segunda cara del disco, de manera que el brazo del tocadiscos repetirá el tema indefinidamente hasta que el usuario lo levante. Jugar con el medio y con la mecánica del plato giratorio cuadraba perfectamente con la índole poco convencional del disco. Traspasado a CD o casete, el efecto pierde todo su sentido.

5.4 *Analógico y digital*⁷⁵

5.4.1 En el momento en que se redacta el presente trabajo, el debate más controvertido y trascendental en la esfera de los archivos audiovisuales gira en torno al impacto de la digitalización. La tecnología analógica de vídeo y de audio va cayendo paulatinamente en desuso ante el avance digital. La producción cinematográfica cada vez emplea más la tecnología digital. ¿Asistimos a la muerte del mismísimo fotograma? ¿Tenemos en perspectiva archivos digitales que lo acumularán todo en sistemas de almacenamiento informático masivo? Si la copia de un formato digital a otro no supone pérdida alguna, ¿hemos solucionado de forma permanente todos los problemas de conservación? ¿Se trata de la última palabra? Es más, ¿necesitaremos archivos audiovisuales cuando todo, absolutamente todo, haya quedado reducido a un contenido digital que puede consultarse a discreción mediante una conexión a Internet? Estas cuestiones y otras parecidas son de actualidad candente.⁷⁶

5.4.2 La historia de nuestro campo de especialización *debería* habernos enseñado a tratar con escepticismo todas las previsiones tecnológicas. La única orientación segura que tenemos a nuestro alcance es la experiencia acumulada. No es probable que exista *ningún* formato “definitivo”. Guiándonos por nuestra experiencia anterior, cabe esperar que *después* de los medios digitales venga otra cosa, sea lo que sea, aunque actualmente no podamos imaginárnosla. Sin embargo, el auge de la digitalización y sus oportunidades y problemas concomitantes suscitan el examen de algunos fundamentos filosóficos.

5.4.3 Aunque sólo sea por el efecto inercia, cabe esperar que en el futuro inmediato los archivos gestionen abundantes fondos de soportes en todos los formatos históricos, junto con las tecnologías y aptitudes conexas; no sería de otro modo aunque las industrias prescindieran de los soportes y se digitalizaran totalmente mañana. Los problemas de gestión pueden ganar en complejidad y los programas de traspaso crecer con el tiempo, pero también es probable que prestemos más atención al valor de nuestros fondos en cuanto artefactos y a los aspectos de nuestra labor que más se asemejan al museo. Si queremos gozar de determinadas experiencias como escuchar grabaciones acústicas reproducidas mediante la tecnología original o ver películas mudas con un acompañamiento musical debido, actualmente dependemos en gran medida de los archivos y las organizaciones afines. Tales posibilidades y responsabilidades irán en aumento.

5.4.4 El traspaso de lo analógico a lo digital es imperfecto; siempre conlleva cierta pérdida de contenido. El traspaso de lo digital a lo digital *en teoría no supone pérdidas*, pero la práctica no siempre es consecuente. Los archivos y bibliotecas de todo el mundo emprenden en conjunto la ardua tarea de conservar un volumen de datos digitales casi inconcebible; en el momento actual, las perspectivas de conservación a largo plazo plantean tantos interrogantes como respuestas. Queda por ver qué es fidedigno y qué es viable a largo plazo en un mundo en el que, como los demás recursos técnicos, los recursos digitales están muy desigualmente distribuidos. En el futuro habremos de resolver cuestiones relativas, por ejemplo, a la evolución de los programas informáticos y su soporte físico, el interés comercial frente al interés público, la sostenibilidad económica y la gestión del riesgo.

5.4.5. Los archivos audiovisuales cada vez emplean más la tecnología digital para facilitar el acceso a sus fondos, tanto en línea como mediante CD, VCD, DVD y otros soportes digitales, pues

⁷⁵ Se remite al lector a la *Carta* y las *Directrices para la preservación del patrimonio digital* de la UNESCO (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071s.pdf>)

⁷⁶ En el libro de Paulo Cherchi Usai *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age* (Londres, British Film Institute, 2001) figura un análisis provocador y, en opinión de algunos, escalofriante del futuro de la conservación cinematográfica.

así lo solicitan cada vez más los usuarios. El contenido analógico de audio y de vídeo consignado en soportes magnéticos en peligro se traspa a formatos digitales con fines de consulta y conservación. Se emplean técnicas digitales para restaurar contenido de audio e imágenes de película y de vídeo. A la vez, se conserva en el formato original el material de consulta y de conservación consignado en soportes analógicos más estables como películas, vinilo y laca.

La dimensión filosófica de la cuestión

5.4.6 En caso de que los archivos audiovisuales opten plenamente por la conservación digital traspasando la totalidad del material analógico, una de las múltiples consecuencias será que se habrá cortado el vínculo con los registros susceptibles de lectura humana directa, que son prácticamente todos los documentos creados desde los albores de los tiempos hasta el siglo XX. Las películas y los cilindros y discos en que se alojan grabaciones mecánicas son soportes relativamente estables cuya integridad puede supervisarse al margen de tecnologías de reproducción. La integridad de las grabaciones de audio y de vídeo en cinta magnética y en archivos informáticos, que no son susceptibles de lectura humana directa, sólo puede supervisarse mediante la tecnología de que se trate. Su consulta y la confirmación de que siguen existiendo dependen del mantenimiento de tecnologías cada vez más complejas que conllevan riesgos. ¿Son éstos aceptables? ¿Cuánto tiempo resistirá la tecnología al avance cíclico y aparentemente inexorable del desuso?

5.4.7 El traspaso al ámbito digital pone fin a la conexión con el soporte analógico y su tecnología. El contenido queda así separado de su contexto material y el significado correspondiente. El aspecto material ya no es objeto de la experiencia que consiste, por ejemplo, en manipular o examinar el soporte o percibir su reproducción mediante la tecnología original. En ese sentido, la experiencia sensorial y estética desaparece.

5.4.8 Ocurre lo mismo con la capacidad de educar los sentidos para diferenciar el original analógico de la copia digital. ¿Cómo van a *apreciar* las generaciones venideras la diferencia en lo que atañe a la textura visual o los matices de la calidad del sonido? ¿Hasta qué punto importa que la aprecien?

5.4.9 Habrá quienes sostengan que hace tiempo que los archivos audiovisuales renunciaron a las normas de erudición más elementales. Ningún museo que se precie, por ejemplo, presentaría la copia romana de una estatua griega como si fuera el original; el Louvre tampoco expondría una copia digital de *La Gioconda* considerándola equivalente al original analógico. En este sentido, ¿cómo puede un archivo audiovisual contentarse, por ejemplo, con la proyección de una copia en acetato o una copia digital de una película de nitrato tinturada sin explicar minuciosamente en qué se diferencia del original? Cabría responder que al espectador no le interesa la diferencia, pero también puede que éste no sepa ni que *existe* diferencia ni la importancia que ésta pueda tener. Como ocurre con los museos, corresponde a los archivos fijar un nivel de erudición mínimo y educar al público con decisión; de lo contrario, menoscabaremos e invalidaremos los derechos del investigador a tener acceso a toda la información pertinente.⁷⁷

⁷⁷ “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. ... El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad.” Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” [en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1973], citado por Julian H. Scaff en *Art and authenticity in the age of digital reproduction*. (http://pixels.filmtv.ucla.edu/gallery/web/julian_scaff/benjamin/benjamin1.html). Benjamin, Jean Baudrillard y otros autores han estudiado en sus escritos los conceptos de “original”, “copia”, “sustituto” y “simulacro”.

5.4.10 Es posible, pues, que el gran problema que plantea la digitalización no tenga que ver con la tecnología o la economía, sino con la erudición, la educación y la ética. Los investigadores y el público tienen derecho a que se los eduque y se los informe detalladamente de la relación entre contenido y soporte, es decir, a que se les explique con exactitud el contexto de lo que ven y lo que oyen. Para ello, los propios archivos y los archiveros tendrán que entender perfectamente las diferencias de carácter y textura de los distintos medios, y el deseo automático de contextualizar deberá formar parte de su sistema de valores.

5.5 *El concepto de obra*

5.5.1 La gestión de unos fondos cualesquiera debe partir de una base conceptual lógica que permita definir sus partes integrantes. En el plano material, los fondos audiovisuales constan de una serie de soportes diferenciados. En el plano intelectual y por lo que se refiere al contenido, la unidad lógica básica es el concepto de *obra*.

5.5.2 El concepto de obra finita, entendida como entidad intelectual independiente, es por tradición el que más se emplea en los archivos audiovisuales en cuanto componente básico principal de los catálogos y los sistemas de control de los fondos. El rasgo que distingue una obra de las demás es su título (y, de ser necesario, varias subcategorías de identificación como la fecha de divulgación o de producción), punto fijo al que se agrega toda la información subordinada, como, por ejemplo, datos sobre el inventario y el estado de conservación en relación con los soportes pertinentes, análisis del contenido, información pertinente sobre la transacción mediante la que se adquirió la obra y sobre el derecho de autor, información sobre su procedencia, datos sobre las existencias de material afín, un registro de consultas y copias realizadas e información sobre la existencia de ejemplares múltiples con fines de consulta o duplicación. La cantidad de información acumulada sobre cada obra dependerá de los recursos disponibles y de las prioridades que se hayan determinado. El concepto de obra supone una manifestación concreta de la capacidad que tiene un archivo audiovisual de *percibir un programa, una grabación o una película en cuanto entidad independiente* y de organizar la información que posee en torno a dicha percepción. Este enfoque se ajusta debidamente a las necesidades de los usuarios y a la gestión práctica de los fondos.

5.5.3 Está claro que queda mucho por debatir. Son muy diversas las posibles modalidades de una obra; ejemplos son una sinfonía, una canción de música pop, un largometraje, un episodio de un programa de televisión o de radio, un documental informativo, un anuncio de radio o televisión o una grabación oral sobre hechos históricos. Por otra parte, puede cuestionarse si en un sentido intelectual cabe denominar “obra” a, por ejemplo, una grabación en vídeo de 24 horas de duración donde aparecen las imágenes registradas por el sistema de vigilancia de un edificio. Algunos objetos, como gramófonos, proyectores o vestuarios, no son medios audiovisuales, pero forman parte de los fondos de muchos archivos, y también en su caso podría afirmarse que suelen ser creaciones intelectuales deliberadas.

5.5.4 El concepto de obra finita es la unidad básica de las actividades generales de catalogación y organización de los fondos de las bibliotecas, además de ser el concepto fundacional de la legislación sobre el derecho de autor o sobre patentes. Un concepto diferente, el de *fondo*, estructura las colecciones de los archivos de documentos. Desde esta óptica, cada documento (como, por ejemplo, un artículo de correspondencia) se entiende en estrecha vinculación con otros documentos (como integrante de la larga secuencia de cartas que conforman un solo expediente de correspondencia, el cual a su vez puede entenderse como integrante de un grupo de expedientes semejantes) y no se identifica como entidad exenta ni recibe el trato correspondiente. Lo normal es que la *obra* esté publicada o pueda publicarse, aunque no siempre es así; por lo general, el *fondo* no está publicado. Los archivos audiovisuales reúnen material tanto publicado como no publicado y combinan elementos de uno y otro planteamiento.

5.5.5 En este sentido, catalogan sus colecciones mediante conceptos y normas inspirados en las bibliotecas, aunque en cierto grado adaptados a sus necesidades. A la vez, sus inventarios generales agrupan el material conexo en conjuntos más grandes que también vinculan con el correspondiente contexto (véase el párrafo 5.3.7). Estas agrupaciones superiores pueden ser, por ejemplo, colecciones depositadas por donantes o productores particulares que imponen obligaciones contractuales mutuas o restricciones de acceso, la obra completa de un director determinado o el conjunto de la producción de un estudio, una cadena de radio o televisión o un departamento oficial. Los actuales sistemas informatizados de control de los fondos facilitan la gestión de los dos conceptos y la documentación de ese tipo de relación entre obras distintas.

6 PRINCIPIOS DE GESTIÓN

6.1 *Introducción*

6.1.1 Como otras organizaciones, los archivos audiovisuales cumplen su mandato mediante principios, procedimientos y culturas administrativos. Cada archivo es diferente de los demás, y los principios no siempre están enunciados formalmente, pero en el presente capítulo se trata de establecer algunos principios fundamentales.

6.2 *Políticas*

6.2.1 Todos los archivos funcionan con políticas, pero éstas no siempre están articuladas y documentadas con el mismo grado de detalle, por no hablar de los casos en que no están documentadas. A falta de una base documentada de políticas y procedimientos conexos, se corre el riesgo de adoptar decisiones arbitrarias y contradictorias que no llevan aparejadas responsabilidades. Las políticas sirven de orientación e imponen restricciones; lo uno y lo otro es necesario. A falta de políticas documentadas por las que se rijan la selección, la adquisición y la conservación, el grupo al que el archivo representa no tendrá motivos para fiarse de que el archivo actúa con competencia en la reunión o conservación de sus fondos. El proceso de articulación de una política es en sí prueba intrínseca de la competencia del archivo, así como de su cultura y su rigor intelectual.⁷⁸

6.2.2 De lo anterior se desprende que todos los aspectos fundamentales del funcionamiento de un archivo, como la formación de los fondos, la conservación, el acceso y la gestión de los fondos, deben partir de una base normativa expresa. Se desprende asimismo que las políticas deben formar parte de la cultura del archivo hasta el punto de que todo el personal las entienda y se cumplan en la práctica; son el “motor” que impulsa el archivo y establecen el “estado de derecho” de su funcionamiento. Por desgracia, no siempre ocurre así; es muy fácil redactar políticas que son en lo esencial obras de ficción desligadas de la vida del archivo y plagadas de ambigüedades y vaguedades en lugar de ser informativas y concretas. En estos casos, puede que tales documentos sirvan para presentar una determinada imagen ante el público mientras las políticas *de verdad* quedan sin consignar. Los efectos de la dicotomía pueden resultar insidiosos desde un punto de vista intelectual y ético.

6.2.3 Las políticas son explicaciones lógicas y convincentes de las posiciones, perspectivas e intenciones del archivo. Una política debidamente articulada suele constar de los siguientes elementos:

⁷⁸ Existen muchos puntos de referencia disponibles. Las políticas de las instituciones relacionadas con la recopilación suelen aparecer en los correspondientes sitios Web, y la comparación entre diversas políticas institucionales vigentes es un punto de partida adecuado en el marco de la preparación de las políticas. Éstas presentan dimensiones deontológicas (examinadas en el capítulo 7), como se observa en las cláusulas 3.1 y 3.2 del Código de Deontología del Consejo Internacional de Museos (ICOM) (<http://icom.museum/codigo.html>).

- Mención del mandato o los objetivos declarados del archivo
- Alusión a las autoridades externas o puntos de referencia pertinentes (como los establecidos por la UNESCO o las federaciones de archivos audiovisuales)
- Explicación de los principios pertinentes
- Sobre la base de lo anterior, explicación de las intenciones, las posiciones y las decisiones del archivo
- Suficiente nivel de detalle para evitar las ambigüedades, pero suficiente sencillez y concisión para poder preparar por separado directrices de aplicación dirigidas al personal (al igual que la política, deberán ser documentos públicos)

6.2.4 Las buenas políticas son documentos vivos; son resultado de investigaciones adecuadas y de consultas con los interesados y deben actualizarse periódicamente para que sigan resultando prácticas y pertinentes.

6.3 *La formación de los fondos: selección, adquisición, desección y retirada*

6.3.1 “Formación de los fondos” es una expresión amplia que abarca cuatro procedimientos diferentes:

- selección (proceso intelectual fundado en la investigación y el criterio con fines de adquisición)
- adquisición (proceso práctico que puede constar de elecciones técnicas y materiales, la negociación y la transacción contractual, el envío, el examen de los soportes y su inventariado)
- desección (ejercicio del criterio sobre la base de ulteriores circunstancias, con inclusión de cambios en la política de selección)
- retirada (la remoción ética de soportes de los fondos)

El archivo podrá disponer de políticas separadas para cada procedimiento o podrá combinarlas en un único documento normativo.

6.3.2 Aunque lo ideal tal vez sea reunir y conservar sin discriminación alguna, desde un punto de vista práctico y económico suele resultar imposible: lo que produce la industria no guarda relación alguna con la cuantía del presupuesto de los archivos. En consecuencia, hace falta emitir juicios de valor en torno a lo que se va y lo que no se va a recopilar. Dado tal componente subjetivo, nunca es fácil emitir los juicios en que se basan la selección y la adquisición; es imposible contemplar adecuadamente el presente con los ojos del futuro. No obstante, lo mejor es pronunciar los juicios deliberadamente en lugar de conformarse con decisiones adoptadas de antemano, siendo fundamental que se basen en políticas establecidas.⁷⁹

6.3.3 Un punto de partida es el *principio de pérdida*⁸⁰: “si existen motivos en cuanto a la forma, el contenido o la asociación externa por los que más adelante pudiera lamentarse la pérdida de un determinado elemento, hay *razones*⁸¹ para conservarlo”. Se trata de una advertencia ante el peligro de destrucción irreflexiva más que de una pauta fija para adoptar decisiones concretas; establece un contexto para la difícil tarea de emitir los juicios de selección sobre bases sólidas, con conocimiento

⁷⁹ En lo que respecta a la selección y la adquisición, una guía práctica general es el libro de Sam Kula *Appraising moving images: assessing the archival and monetary value of film and video records* (Lanham, Scarecrow Press, 2003). El libro empieza con la siguiente frase: “En un archivo, lo único que importa de verdad es la calidad de los fondos; lo demás es inventariar”.

⁸⁰ El presente autor recuerda que Ernest Lindgren, Conservador fundador de los Archivos Nacionales de Cine de Londres, fue el primero en enunciar este principio, pero no ha logrado hallar la referencia pertinente.

⁸¹ La cursiva es mía. Puede que existan razones para conservar numerosos elementos, pero no todas gozan del mismo grado de prioridad.

de causa y susceptibles de justificación. Se espera de los archiveros de material audiovisual que ejerzan bien esta responsabilidad profesional. Puede que haga falta adoptar un enfoque global en ciertos casos y ser selectivo en otros, variar los formatos técnicos y los gastos en función del contenido, de la importancia acordada y del uso que se prevé. (Por ejemplo, dado un volumen de gastos idéntico, ¿es preferible adquirir una parte concreta reproducida en formato de alta calidad o la colección completa reproducida en formato de calidad inferior?)

6.3.4 Así pues, en la práctica, los archiveros de material audiovisual deben emitir juicios cualitativos a título personal, tarea que incumbe a los expertos y que urge llevar a cabo de forma oportuna. Los juicios vendrán determinados por los conocimientos artísticos, técnicos e históricos que cada cual tenga de los medios audiovisuales y de su ámbito de especialización, por su perspectiva personal y por las limitaciones de orden práctico. La responsabilidad es enorme, pues puede que, en el futuro, no sea ya posible recuperar material de calidad al que no se dio la debida importancia en su momento; a diferencia de lo que ocurre con la letra impresa, puede que el documento audiovisual exista en una sola copia y que no sobreviva lo suficiente como para poder marcha atrás.

6.3.5 Aunque las normas de selección y adquisición se puedan ajustar a numerosos puntos de referencia, uno habitual y decisivo es el concepto de *producción nacional*⁸²: ¿qué elementos y qué proporción de la producción nacional se conserva? Para responder con exactitud a esta pregunta, tal producción ha de documentarse sistemáticamente. Los archivos audiovisuales de algunos países (que aún son relativamente pocos) elaboran filmografías, discografías y otros repertorios nacionales parecidos que equivalen a las bibliografías nacionales que publican la mayor parte de las bibliotecas nacionales. La vinculación de bases de datos, posible gracias a la informática, ha servido para racionalizar el volumen de la catalogación repartiéndolo entre muchas instituciones, gracias a lo cual van mejorando las perspectivas de que en el futuro la documentación sea exhaustiva. Aun así, puede ser que los archiveros audiovisuales no tengan conocimiento de *todas* las áreas de la producción nacional que les incumben.

6.3.6 Un concepto complementario que abarca y supera el de producción nacional es lo que cabría denominar el *patrimonio audiovisual* de un país en un sentido amplio. Ningún país vive aislado de los demás; el conjunto de imágenes en movimiento y sonidos grabados que se distribuyen y emiten dentro de un país cualquiera tiene un carácter híbrido y amplio cada vez más internacional. La presencia de este material repercute en la cultura nacional y la memoria pública y sirve de contexto a la producción nacional, por lo que hay motivos para perpetuar el acceso al mismo. Muchos archivos se han fijado la doble meta de conservar una parte concreta de este patrimonio más amplio y facilitar el acceso correspondiente. Hace tiempo que este concepto internacionalista forma parte habitual de las normas de selección y adquisición de, por ejemplo, las principales bibliotecas y galerías de arte de todo el mundo.

6.3.7 Si el archivo es el beneficiario directo o indirecto de disposiciones en materia de depósito legal, ¿ha de aceptar todo lo que tiene derecho a recibir? Según lo que la ley disponga, puede que no le quede más remedio y que la aceptación indiscriminada de material vaya acompañada de la constante obligación de encargarse de su conservación, pero si el archivo tiene la potestad de discriminar, podrá aplicar una política de selección. La ley ha reconocido el *derecho* del archivo a

⁸² Véase la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento* de la UNESCO (1980), de la que son signatarios la mayoría de los países. “Producción nacional” se define como “las imágenes en movimiento cuyo productor, o cuando menos uno de los coproductores, tenga su sede o su residencia habitual en el territorio del Estado de que se trate”.

garantizar la conservación (un principio fundamental)⁸³ y el archivo ha formulado un *juicio* sobre lo que merece la pena conservar (una responsabilidad profesional). Cuando el archivo no es más que un beneficiario indirecto (si, como ocurre en algunos países, la biblioteca o el archivo nacional son beneficiarios oficiales del depósito legal, mientras que el archivo audiovisual es el depositario efectivo del material y de los conocimientos especializados), el proceso se complica todavía más.

6.3.8 Con el tiempo, y al margen de los motivos en que se fundara la adquisición, puede que haga falta emitir un juicio de desección y retirada. Los motivos pueden ser diversos: al adquirirse copias mejores de una obra determinada, se pueden suprimir las de peor calidad, pueden modificarse el mandato del archivo o sus normas de selección o pueden revisarse a posteriori los criterios de selección que se estaban aplicando. Sea cual sea el motivo, el juicio de desección tiene la misma importancia (en cierto sentido, aún más) que la decisión inicial de selección. Debe documentarse minuciosamente y ha de ser aprobado por la máxima autoridad del archivo. Asimismo, el proceso de retirada de material ha de gestionarse con cuidado y ser éticamente irreprochable. El recurso a mecanismos como la venta pública de material deseleccionado puede parecer contradictorio a la gente y dañar la credibilidad del archivo.⁸⁴

6.3.9 En la mayor parte de los casos, en los archivos audiovisuales se recopila material en lugar de producirlo, pero no tiene por qué ser así exclusivamente. La producción de grabaciones por el propio archivo o a instancias de él puede servir para colmar lagunas detectadas. La forma más habitual de grabación promovida por un archivo es la entrevista sobre hechos históricos, en versión sonora o visual. Es interesante el debate orientado a determinar hasta qué punto un archivo ha de actuar de “productor” además de “recopilador”. Claro está que abunda también la práctica de crear un producto grabando un programa que se está emitiendo, pero, bien mirado, tal procedimiento puede considerarse una simple modalidad de adquisición.

6.4 Conservación, acceso y gestión de los fondos⁸⁵

6.4.1 El acceso permanente es el objetivo de la conservación: sin ello, la conservación no tiene sentido, excepto como fin en sí mismo. Aunque existan limitaciones de orden práctico a la conservación y el acceso, no debería haber limitaciones artificiales, principio que concuerda con la *Declaración Universal de Derechos Humanos* de las Naciones Unidas (1948) y su *Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos* (1966). Todo individuo tiene derecho a una identidad y, por consiguiente, tiene derecho de tener acceso a su patrimonio documental, comprendido el patrimonio audiovisual, lo que comprende saber que éste existe y dónde se encuentra. Lo que sigue es un resumen de algunos principios básicos de la práctica de la conservación y el acceso inspirados en algunas observaciones formuladas en otras secciones del presente documento.

6.4.2 *La documentación cuidadosa y el control de las colecciones*, la “buena organización”, es una condición previa indispensable de la conservación. Aparte de la gran dedicación que exige, no tiene por qué ser en sí una tarea cara. Supone la creación de un inventario que esté detallado hasta el plano de los distintos

⁸³ La *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento* de la UNESCO consagra este concepto.

⁸⁴ Así lo establece sin ambages la sección 4 del Código de Deontología del ICOM. El público en general tiende a pensar que los fondos son “permanentes”, por lo que la desección y retirada de material a gran escala genera dudas sobre la competencia y la integridad del régimen general de formación de fondos del archivo.

⁸⁵ Se llaman a la atención del lector las *Directrices Generales* del programa de la UNESCO *Memoria del Mundo* (www.unesco.org/webworld/mdm) y el Código de Ética de la FIAF (<http://www.fiafnet.org/es/members/ethics.cfm>), que, adaptados, sirven de base parcial a la presente sección.

soportes. Puede hacerse en formato manual o, preferiblemente, informático⁸⁶. Etiquetar y documentar la naturaleza y el estado de conservación de los distintos soportes a fin de que puedan ser manejados y recuperados de manera segura es un aspecto importante de la “buena organización”. La correcta documentación y el control de las colecciones exige tiempo y disciplina, pero evita pérdidas innecesarias y dobles manipulaciones (véase el párrafo 5.3.7).

6.4.3 **Las condiciones de almacenamiento**, esto es, la temperatura, la humedad, la luz, los contaminantes atmosféricos, los animales e insectos y la seguridad material, deberían, en la medida de lo posible, prolongar la vida de los soportes almacenados. Los requisitos “ideales” varían considerablemente en función del tipo de material; por ejemplo, los distintos tipos de papel, las películas, las cintas magnéticas y los discos de audio requieren diferentes niveles de temperatura y humedad óptimos. Lamentablemente, la mayoría de los archivos debe actuar en condiciones que dejan mucho que desear, por lo que a menudo la cuestión se reduce a ganar tiempo, es decir, a hacer lo posible con los medios disponibles y procurar mejorar las instalaciones en el futuro. Los factores como los tejados con goteras, las ventanas rotas, los cimientos poco firmes, los sistemas de detección y extinción de incendios, la preparación para las catástrofes y la vigilancia ambiental son importantes, pero, aun en condiciones poco favorables, se pueden aplicar prácticas de buena gestión y vigilancia.

6.4.4 La antigua máxima de que **“más vale prevenir que curar”** es una verdad patente en el caso de los soportes audiovisuales. Las prácticas y técnicas que frenan el deterioro y los daños que puede ocasionar la manipulación son mucho mejores y más baratas que cualquier procedimiento de recuperación. Tampoco hay que menospreciar la observancia de métodos adecuados de almacenamiento, manejo y colocación en estantes, ni las medidas de seguridad y transporte apropiadas.

6.4.5 **Conservar un soporte original** y proteger su integridad significa que no se pierde la información, y que no se cierra ninguna posibilidad futura de conservación y acceso. Numerosos archivos lamentan ahora la destrucción prematura de originales tras hacer copias que resultaron de calidad inferior o longevidad más reducida. Independientemente del número de copias que se haya realizado, los originales jamás deberían eliminarse a la ligera.

6.4.6 **El traspaso de contenido o su transferencia a un formato diferente** son útiles y con frecuencia necesarios a efectos de acceso. Sin embargo, el traspaso de contenido debería utilizarse con cautela como estrategia de conservación. Es necesario cuando el soporte original se ha vuelto inestable, pero a menudo entraña la pérdida de información y el bloqueo de futuras opciones, y puede conllevar a posteriores riesgos imprevisibles cuando la tecnología utilizada para copiar caiga en desuso. Esta advertencia es válida tanto para los métodos más recientes, como la digitalización, como para otros más antiguos, como la reproducción fotográfica. En la medida de lo posible, las nuevas copias de conservación serán réplicas exactas del original; el contenido no deberá modificarse en modo alguno.

6.4.7 **Poner en peligro la conservación a largo plazo** a fin de satisfacer la demanda de acceso a corto plazo es siempre una tentación, y a veces una necesidad política, pero es un riesgo que debería evitarse en la medida de lo posible. En los casos en que no existe una copia duplicada de acceso, suele ser mejor decir “no” que exponer un documento original delicado a posibles daños irreversibles.

6.4.8 **No hay un procedimiento único**: los distintos tipos de soporte no sólo necesitan diferentes condiciones de almacenamiento, sino también diferentes tipos de manejo, gestión y tratamiento de la conservación. Cada cual requiere su propio tipo de control. Aunque el establecimiento de normas aceptadas

⁸⁶ Los formatos informáticos normalizados, como MARC y otros recomendados por las ONG profesionales en la esfera de los bibliotecas y archivos, permiten el asiento, el tratamiento organizado de datos y su intercambio con otras instituciones. Existen varios sistemas patentados, entre ellos algunos preparados especialmente para los archivos audiovisuales. Otra posibilidad es utilizar el programa informático gratuito de la UNESCO, WINISIS, o preparar un sistema propio basado en los programas informáticos de acceso público. Cuando resulte práctico e indicado, será útil registrar los datos en varios idiomas para facilitar el acceso y el intercambio a escala internacional.

internacionalmente (por ejemplo, para la transferencia de datos digitales) suele ir a la zaga de los cambios tecnológicos, siempre que existan normas convenidas deberían respetarse.

6.4.9 No hay nada como tener *acceso material e in situ* al “artefacto” siempre que resulte conveniente, posible y asequible manejar el soporte original y consultar su contenido en un entorno adecuado. Sin embargo, no siempre es factible, por motivos de distancia geográfica, de conservación o consideraciones técnicas. Puede que el formato técnico de algunas copias de conservación, como negativos originales o cintas originales de estudio, no permita el visionado o la audición. En consecuencia, se adquieren o producen copias de acceso para someter a menos presión la copia de conservación y para superar el resto de limitaciones. Esta operación se conoce con el nombre de **producción de copias paralelas** de los fondos, y aunque en teoría lo ideal es contar automáticamente con una copia de acceso por cada copia de conservación, lo normal es que no sea posible, tanto por el **efecto inercia** como por la magnitud económica de la operación.

6.4.10 Las **copias de acceso** creadas en formatos cada vez más diversos constituyen la necesaria alternativa. Por definición, deberán ser reemplazables si se pierden o se dañan, aunque su valor económico podrá presentar grandes variaciones: la reposición de una copia recién creada de una película de 35 milímetros costará mucho más que la de un DVD, aparte de las condiciones de almacenamiento y gestión correspondientes. A medida que aumenta la variedad de formatos aumenta la necesidad de ofrecer explicaciones contextualizadas que permitan a los usuarios entender cabalmente en qué se diferencia la copia que ven o escuchan del formato original de la obra. Adoptadas las salvaguardas pertinentes, las copias de acceso pueden enviarse teóricamente a cualquier parte por medios físicos o electrónicos. A medida que los fondos se digitalicen y se generalice el acceso mediante banda ancha, esta “parte cualquiera” cada vez será más la pantalla y los altavoces de un ordenador, lo cual conllevará los beneficios característicos de las búsquedas en bases de datos y descargas instantáneas, junto con las limitaciones de calidad y entorno impuestas por la tecnología.

6.4.11 Cuando se han agotado las posibilidades de acceso mediante búsquedas en bases de datos, puede recurrirse, como siempre, al **elemento humano**, a la orientación y el asesoramiento facilitados por los custodios de los archivos, que conocen bien sus fondos. Este elemento será siempre irremplazable: el grado de conocimiento y pensamiento lateral que obra en poder de estos profesionales no puede suplirse mediante ningún catálogo o base de datos. Estos conocimientos pueden transmitirse a los usuarios in situ o a distancia, pero presupone la interacción personal.

6.5 La documentación

6.5.1 Como otras instituciones dedicadas a la recopilación, los archivos audiovisuales deben observar normas estrictas a efectos de documentar las adquisiciones, las consultas y demás operaciones, de modo que sus transacciones sean y puedan considerarse responsables y dignas de confianza. Debido a la complejidad de sus fondos, es fundamental llevar un registro exacto. La índole de los medios audiovisuales también obliga a documentar con precisión las operaciones que los archivos audiovisuales *realizan internamente* con sus fondos. (Véase asimismo el párrafo 5.3.7)

6.5.2 Una vez definidas, las características técnicas y la condición de cada soporte deben registrarse de modo apropiado. En el caso de las copias de conservación, esta medida es particularmente importante. Para poder supervisar a lo largo del tiempo el deterioro de una señal sonora o de vídeo en una cinta o la atenuación de los colores en una bobina de película, los conceptos y la terminología deben ser claros, y la documentación precisa y coherente. Un error puede acarrear serias consecuencias, por ejemplo, si la descripción técnica de una reserva de película determinada es inexacta y, en consecuencia, se le aplica un tratamiento que la daña sin remedio. Muchos archivos han elaborado sistemas efectivos de información codificada para poder registrar con eficacia esta información.

6.5.3 La gestión del almacenamiento y los desplazamientos internos de los distintos soportes, y, cuando procede, de los sistemas de préstamo, debe ser rigurosa. Las distintas instituciones tal vez tengan diversos grados de tolerancia en lo tocante a la pérdida de diversos tipos de material. Por lo general, el margen de tolerancia de los archivos audiovisuales es reducido, ya que es difícil justificar aceptablemente ante el propietario la pérdida de una bobina de negativo original o de una cinta original que estaba bajo la responsabilidad del archivo, si ello significa que la integridad de su película o programa ha quedado comercialmente en peligro. Es imposible reemplazar lo irremplazable.

6.5.4 En toda labor de copia, conservación y restauración, es fundamental documentar lo que se hace y las decisiones que se adoptan con vistas a mantener a largo plazo la integridad de la obra. Puede que el conservador competente tenga que basar las propias elecciones en lo que se ha hecho antes; a veces tendrá que revocar, cuando sea posible, elecciones anteriores en los casos en que ulteriormente hayan surgido soluciones superiores. Los principios y la deontología de la **conservación de los materiales y la fotografía** son aplicables a los archivos audiovisuales. Como siempre se toman decisiones subjetivas, y dos personas que emprendan una misma tarea pueden adoptar decisiones distintas, descuidar este paso equivale a reducir o negar la posibilidad de efectuar investigaciones en el futuro.⁸⁷

6.6 *La catalogación*

6.6.1 Se entiende por catalogación la descripción intelectual del contenido de una obra de conformidad con normas precisas y sistemáticas. Como ocurre en otras instituciones dedicadas a la recopilación, el catálogo del archivo audiovisual es el mecanismo fundamental de acceso y el punto de partida de una investigación. En las bibliotecas, los procedimientos de catalogación y de asiento o registro suelen estar integrados, pero en los archivos audiovisuales lo normal es que estén separados: la catalogación es posterior al asiento, pues no es fácil poner en circulación los soportes hasta que se los ha sometido a control de inventario. Puede que los archivos no cataloguen una obra hasta que ha pasado mucho tiempo desde su asiento. La razón es de orden pragmático y se reduce a una cuestión de prioridades. Los recursos para la catalogación se concentran en los sectores de los fondos donde la demanda se considera mayor.

6.6.2 Como ocurre en las bibliotecas y museos, la catalogación en los archivos audiovisuales es una disciplina profesional. Los catálogos se elaboran con arreglo a normas profesionales internacionales, siendo ideal que la labor esté a cargo de personal debidamente capacitado al respecto. Estas normas suelen modificarse en función de las reglas de catalogación de las imágenes en movimiento y los sonidos grabados que establecen la FIAF, la IASA, la AMIA, la FIAT y otras asociaciones en función de las necesidades y la índole de los documentos audiovisuales y de las necesidades de los usuarios; de ahí que existan variaciones en la orientación, las normas y el alcance y el contenido de los campos de información. Es habitual que los archivos agreguen a estos puntos de referencia internacionales nuevas variaciones adaptadas a sus necesidades institucionales particulares o al contexto nacional, con inclusión de la lengua nacional y las consideraciones culturales.

6.6.3 Cabe describir la catalogación como subprofesión común a las distintas disciplinas centradas en la recopilación de documentos. Cuenta con estudios especializados propios, y sus profesionales pueden dedicarle la totalidad de su vida laboral, como ocurre con otras esferas de la

⁸⁷ El *Código deontológico y de buena conducta* del Instituto Australiano de Conservación de Materiales Culturales (AICCM) es uno de los numerosos ejemplos que pueden consultarse al respecto. (www.aiccm.org.au/aiccm/publications)

labor de los archivos audiovisuales. En este sentido, el catalogador, que debe visionar y escuchar el material para preparar las descripciones intelectuales, puede llegar a conocer los fondos de su archivo en profundidad.

6.6.4 La armonización en el ámbito audiovisual de las distintas normas de catalogación, que tienen orígenes históricos diversos, y la revisión de los manuales y las normas mínimas sobre datos y metadatos son tareas en curso en las que colaboran los catalogadores de todo el mundo.

6.7 Aspectos jurídicos

6.7.1 Los archivos audiovisuales operan en el ámbito de la legislación sobre el derecho de autor y el derecho contractual. Las actividades de acceso y, en cierta medida, de conservación se rigen y se ven limitadas por los imperativos legales de los titulares del derecho de autor. En general, los archivos no están facultados para exponer o explotar públicamente fondos de su colección sin recibir previamente el consentimiento del titular del derecho de autor que corresponda.

6.7.2 Todo archivo está obligado a acatar el “estado de derecho” y respetar los imperativos legales de los titulares del derecho de autor. Cuando la titularidad de los derechos esté establecida con claridad (algo habitual en el caso del material de creación reciente), el cumplimiento de esta obligación no plantea complicaciones formales, pero cuanto más se retrocede en el tiempo más confusa se vuelve la situación. A medida que los derechos se venden y revenden, que las productoras se disuelven y que los creadores del material fallecen y dejan sus activos en manos de otras personas, va aumentando la dificultad cuando se pretende establecer con certeza la titularidad actual de los derechos. A veces no se distingue ningún derechohabiente; a veces alguien se presenta como derechohabiente, pero no existen pruebas fehacientes de titularidad. Los archivos deben hacer frente a estas ambigüedades por el bien de sus interesados, pero puede que sus valores difieran de los del derechohabiente.

6.7.3 Cuando esto ocurre, los archivos deben consultar su mandato, que suele establecer la obligación de actuar en beneficio del interés público facilitando el acceso a sus fondos. Algunos archivos prefieren ir a la segura y restringir el acceso en los casos en que la titularidad de los derechos no esté clara; otros optan por asumir conscientemente el riesgo facilitando el acceso a un artículo cuando no han surtido efecto los intentos razonables de identificar el legítimo derechohabiente. Si posteriormente alguien recusa esta decisión (circunstancia que, por lo que parece, ocurre muy pocas veces), el archivo podrá alegar que actuó de forma razonable en defensa del interés público, pudiendo abonar al legítimo derechohabiente los ingresos financieros que haya obtenido facilitando el acceso.

6.7.4 En vista de la complejidad cada vez mayor que rodea a la cuestión, todos los archivos deben contar con asesoramiento jurídico para sortear con precaución las posibles minas que esconde el terreno, pero también deben confiar en su propia capacidad de emitir juicios con conocimiento de causa sobre la base de lo que saben del funcionamiento de las industrias audiovisuales y de los contactos personales que hayan trabado.

6.8 Un archivo no vive dentro de una burbuja

6.8.1 Aunque parezca una perogrullada, es cierto que todos los archivos audiovisuales *son* interdependientes. Dependen los unos de los otros, y de sus asociaciones internacionales, para recabar servicios, asesoramiento y apoyo moral. Hasta las instituciones de mayor tamaño saben que tienen que relacionarse y compartir instalaciones y conocimientos especializados. Algunos archivos se especializan en aspectos concretos para prestar servicios rentables a otras instituciones. Nadie

puede *permitirse el lujo* de vivir dentro de una burbuja. Los archivos crecen con especial fuerza gracias al intercambio fluido de las ideas que se expresan y escuchan en conferencias o visitas recíprocas.

6.8.2 Los archivos también están ligados a las aceleradas industrias audiovisuales por relaciones de interdependencia. La necesidad es recíproca. A veces tal vez parezca que es desigual la relación entre dos ámbitos de acción cuyas prioridades y mentalidades son distintas y que los archivos desempeñan el papel del pariente pobre, pero lo cierto es que cumplen importantes funciones forjando relaciones y procurando influir en las prioridades de las industrias a la vez que demuestran su valor y su pertinencia.

7 LA DEONTOLOGÍA

7.1 Códigos deontológicos

7.1.1 La deontología de una profesión es producto de los valores y motivaciones en que se funda (véase el capítulo 2). Algunos aspectos forman parte del propio campo de especialización, otros se basan en normas vitales y sociales de alcance más general. Resulta característico que las profesiones codifiquen sus normas deontológicas redactando declaraciones que sirven de orientación a sus miembros y de garantía a las personas que están interesadas en su labor. Los organismos profesionales disponen con frecuencia de mecanismos disciplinarios encaminados a velar por el cumplimiento de las normas vinculantes; los campos de la medicina y el derecho son ejemplos destacados.

7.1.2 En el ámbito de las profesiones relacionadas con la recopilación de documentos, con inclusión de los archivos audiovisuales, existen a escala internacional, nacional e institucional códigos deontológicos que se centran en la conducta personal e institucional y ponen de relieve una serie de temas comunes como los siguientes:

- La protección de la integridad y la preservación del contexto de los fondos de la colección
- Probidad en el suministro de acceso, la formación de los fondos y otras transacciones
- El derecho al acceso
- Los conflictos de interés y el provecho individual
- La observancia del “estado de derecho” y la adopción de decisiones a partir de normas
- Integridad, honradez, responsabilidad y transparencia
- Confidencialidad
- Los ideales de excelencia y crecimiento profesional
- La conducta personal, la precaución y diligencia hacia los demás y las relaciones profesionales

Se invita al lector a examinar estas cuestiones consultando los actuales códigos de las principales asociaciones y sus afiliados.⁸⁸ Todos ellos sirven a un archivo audiovisual cualquiera de puntos de referencia para la preparación de un código institucional. Como no es posible ni necesario estudiar aquí estas cuestiones comunes en general, el capítulo se centra en los aspectos característicos de los archivos audiovisuales.

⁸⁸ En los sitios Web del ICOM (www.icom.org), el CIA (www.ica.org) y la IFLA (www.ifla.org) figuran códigos internacionales y códigos de asociaciones nacionales en el ámbito de los museos, los archivos y las bibliotecas.

7.1.3 Hasta la fecha sólo una federación de archivos audiovisuales ha adoptado formalmente un código deontológico. El Código de la FIAF se adoptó en 1998; los afiliados de la federación están obligados a aceptarlo (<http://www.fiafnet.org/es/members/ethics.cfm>). Otras federaciones han adoptado posiciones normativas en relación con cuestiones concretas de índole deontológica.

7.2 *La ética en la práctica*

7.2.1 Un código escrito de ámbito internacional o institucional servirá de marco general de orientación., pero no preverá todas y cada una de las situaciones ni ofrecerá soluciones prefabricadas a los dilemas, que exigen la formulación de juicios de valor con conocimiento de causa. Es característico que los profesionales asuman la responsabilidad de formular juicios en la esfera deontológica o en otras esferas.

7.2.2 En el plano institucional, los códigos sólo irán adquiriendo significado y suscitando respeto si forman parte central de la vida del archivo, son objeto de promoción efectiva y se respetan de forma transparente a lo largo de la escala jerárquica. Para ello, puede que hagan falta un proceso de educación del personal, mecanismos de seguimiento e investigación y la implantación de hábitos administrativos que personalicen la aplicación del código en cuanto atañe a cada empleado. Así, por ejemplo, en algunos casos está previsto que todos los empleados de la institución lean el código por el que ésta se rige, lo comenten, se comprometan por escrito a observarlo y declaren todo conflicto de interés de existencia efectiva o hipotética. Cuando este tipo de aplicación activa se desatiende, los códigos institucionales se desdibujan y transforman en meros formulismos que sólo se observan cuando conviene o se sacan a relucir para presentar una imagen de cara al público.

7.2.3 En el ámbito personal, a partir de cierto punto deja de ser posible controlar el comportamiento deontológico, que entra en el terreno de la integridad y la conciencia del individuo, al margen del éxito (o el fracaso) con que la institución o la asociación profesional a la que uno pertenece respeten sus propias normas deontológicas. Es inevitable que surjan dilemas personales que a veces plantean riesgos y obligan a actuar en solitario. Puede que el individuo tenga que adoptar una postura impopular denunciando la existencia de prácticas irregulares en la institución o, en un plano diferente, que incluso ponga en peligro la propia carrera profesional y algo más.⁸⁹

7.2.4 Por mucho que queramos cambiar la situación, la conservación del pasado y el acceso al mismo es una afirmación de valores y, como tal, un punto de vista. Dicho de otro modo, se trata de una actividad esencialmente política. Los debates de ámbito profesional y el historial de destrucción deliberada del patrimonio que arroja el siglo pasado dejan fuera de duda que siempre habrá quienes, por diversos motivos, traten de suprimir o destruir lo que se ha conservado. Los archiveros hacen

⁸⁹ Se conocen casos de archiveros que pusieron su vida y su libertad en peligro por salvar material de los fondos de la destrucción; no cabe imaginar mayor compromiso profesional. En tono más prosaico, el presente autor recuerda que, como muchos colegas, él ha hecho frente a dilemas éticos de menor enjundia. Algunos se analizan en su ensayo “You only live once: on being a troublemaking professional” (en *The Moving Image*, Vol 2 N° 1, primavera de 2002, págs. 175-184). En algunos países, la exposición ante las autoridades o el público de prácticas indebidas está hoy protegida por la ley en principio, aunque no forzosamente en la práctica. Whistleblowers Australia (www.whistleblowers.org.au) es una de las numerosas organizaciones que documentan casos de este cariz.

frente sin descanso a la dimensión política de la selección, el acceso y la conservación y a las cuestiones éticas que estas cuestiones plantean.⁹⁰ La supervivencia del pasado está continuamente a merced del presente.⁹¹

7.3 Cuestiones de orden institucional

7.3.1 Los fondos

7.3.1.1 Aparte de lo señalado en el capítulo anterior y de los principios expuestos en el Código de la FIAF (muchos de ellos susceptibles de extrapolación a los archivos audiovisuales en general), la dimensión ética de la gestión de los fondos plantea varias cuestiones.

7.3.1.2 El principio de permanencia subyace a todo proceso de formación de fondos, por lo cual la desección del material no debe tomarse a la ligera (véase asimismo el párrafo 6.3.7). La decisión de desección incumbe a la junta o consejo del archivo o una autoridad equivalente, no a conservadores particulares. El proceso de retirada deberá tener presentes, en primer lugar, los derechos y las necesidades de otras instituciones dedicadas a la recopilación que podrían aceptar de buen gusto el material sobrante. Si, aun así, el material deseccionado se ofrece a la venta pública, habrá que presentar al público suficientes explicaciones para que no se malinterpreten innecesariamente los motivos o procedimientos. Los empleados no deben beneficiarse personalmente del proceso ni parecer que se benefician.⁹²

7.3.1.3 Habida cuenta de las numerosas posibilidades de traspaso disponibles y de la presión política y práctica de que son objeto los archivos a efectos de contener los gastos y el tamaño de los fondos, el mantenimiento de los soportes originales mientras dure su vida útil, con independencia de las copias que se hayan creado, constituye un aspecto fundamental de la integridad profesional del archivo. Las posibles investigaciones ulteriores y las posibilidades de traspaso todavía impensables nunca deben abortarse mediante una retirada o destrucción prematuras.

7.3.1.4 El carácter de los medios digitales abre perspectivas hasta hoy inexistentes de manipular los sonidos y las imágenes para falsear la historia sin dejar huella. Esta posibilidad, que toca la fibra más sensible de la actividad del archivero, es intolerable; puede que para defenderse los archivos tengan que adoptar medidas preventivas, con inclusión de la educación del personal.

7.3.1.5 Caracteriza a las industrias audiovisuales el hecho de que los coleccionistas y otros particulares contribuyen de forma decisiva a la supervivencia del material audiovisual, a menudo por medios poco convencionales. En aras del supremo interés de garantizar la conservación del

⁹⁰ La lectura de la publicación del programa de la UNESCO *Memoria del mundo* titulada *Lost memory - libraries and archives destroyed in the twentieth century* (1996) es estremecedora. La reciente situación en Sudáfrica de la dimensión política de la conservación y el acceso en los archivos se documenta en el ensayo de Verne Harris "The archive is politics: truths, powers, records and contestation in South Africa", conferencia central del congreso "Political pressure and the archival record", Universidad de Liverpool, Liverpool (Reino Unido), julio de 2003.

⁹¹ "Lejos de levantarse como monumentos imperecederos del pasado, los archivos muestran cierta fragilidad, estando perpetuamente sujetos al juicio de la sociedad en el seno de la cual existen. El mensaje que transmiten, que no es ni temporal ni absoluto, puede manipularse, malinterpretarse o suprimirse ... los archivos del pasado son también creaciones mutables del presente ..." Judith M Panitch: "Liberty, equality, posterity? Some archival lessons from the case of the French Revolution", en *American Archivist*, vol. 59, invierno de 1996, pág. 47.

⁹² Una base de datos de acceso público en la que figure todo el material deseccionado o susceptible de retirada no sólo prestaría un servicio público a las instituciones interesadas en adquirir artículos sobrantes; podría servir de revulsivo ante las decisiones adoptadas a la ligera.

precioso material, los archivos procurarán, con la debida discreción, reconciliar los intereses encontrados surgidos entre los proveedores y partes que expongan derechos legítimos de titularidad intelectual o material. Los archivos no explotarán ese material al margen del estado de derecho.

7.3.2 El acceso

7.3.2.1 Con sujeción a su deber primordial de conservar, los archivos públicos reconocen el *derecho* público de acceso a sus fondos (véase igualmente el párrafo 3.2.6). En la medida de sus posibilidades, responderán a las solicitudes de información que se les dirija en el curso de una investigación y, contextualizados, presentarán activamente sus fondos al público con arreglo a una política de acceso expresa. En todos los casos se respetarán escrupulosamente los derechos legítimos de los titulares de los derechos de autor y otros intereses comerciales.

7.3.2.2 En aras del acceso y la educación públicos, los archivos podrán no sólo *restaurar* el material (es decir, subsanar los efectos de los desperfectos y el paso del tiempo), sino también crear versiones *reconstruidas* de películas, programas y grabaciones que hayan sobrevivido incompletos, con lo cual facilitarán su comprensión. Para ello, se reunirán elementos incompletos o fragmentarios procedentes de fuentes diversas que se reordenarán para formar un todo coherente, lo cual a veces supone un grado considerable de manipulación de las imágenes o los sonidos para llenar los huecos que dejan las fuentes originales. Estas reconstrucciones son, efectivamente, producciones *nuevas* dirigidas al público contemporáneo y pueden ser bastante distintas de la obra original.

7.3.2.3 Esta labor debe llevarse a cabo con integridad confiándola a personal de conservación capacitado que actúe de conformidad con objetivos, principios y métodos declarados públicamente a fin de que el público entienda el carácter de la reconstrucción. Ha de prepararse una memoria de la reconstrucción para garantizar la completa documentación de esta información (véase el apéndice 3). La reconstrucción *no influirá* en la conservación de las fuentes originales, que deberán mantenerse disponibles y permanecer potencialmente así.

7.3.2.4 Al facilitar el acceso a sus fondos, en la medida de lo posible los archivos facilitarán a los usuarios información contextual, ayudándoles a entender la forma y el contexto originales e instándoles a utilizar con integridad las copias suministradas. Los archivos no serán, a sabiendas, cómplices en la alteración deliberada o la deformación pública de ese material mediante manipulación de su contenido visual o sonoro o por cualquier otro medio.

7.3.2.5 Al idear y ofrecer entornos de presentación pública, los archivos crearán el contexto con integridad. Resistirán las presiones comerciales o de otro tipo que pretendan subordinar las normas, estilos y entornos de presentación a los intereses o modas actuales y se mantendrán fieles a la atmósfera y el propósito original de las obras que se presenten (véase asimismo la sección 5.3)⁹³.

⁹³ Lo señalado se refiere en particular, aunque no exclusivamente, a las salas de cine de los archivos y los entornos de proyección conexos, a la par que plantea cuestiones que van de la buena relación de la altura al ancho de la imagen y las aptitudes y normas de proyección pertinentes a la utilización de publicidad cinematográfica y la música ambiental. Sería útil que las federaciones y los distintos archivos prepararan directrices al respecto. Por ejemplo, aunque un anuncio cinematográfico contemporáneo proyectado en la sala de cine de un archivo genere ingresos no despreciables, estará fuera de contexto; es como si se plantara un logotipo empresarial en la *Venus de Milo*.

7.3.3. La atmósfera

7.3.3.1 La atmósfera y la cultura de un archivo influyen en la calidad de todas sus funciones. Los archivos deberían esforzarse por fomentar una cultura y una comunidad propias en las que se valoren la erudición individual, el rigor y la curiosidad intelectuales y la capacidad de formular juicios profesionales y asumir responsabilidad al respecto. Deberían promover el desarrollo profesional de sus integrantes y valorar y proteger la memoria acumulada entre sus muros y la historia institucional.

7.3.3.2 La actividad del archivo debe regirse por la precisión, la honradez, el recurso a la consulta, la coherencia y la transparencia. A sabiendas, no tomará parte en la divulgación de información falsa, engañosa o inexacta ni dejará de responder a las preguntas razonables que se le dirijan. Ofrecerá por escrito explicaciones convincentes de sus decisiones y sus orientaciones normativas.

7.3.4 Las relaciones

7.3.4.1 Los archivos deberán dar a conocer con generosidad sus conocimientos y su experiencia para promover la profesión y contribuir al desarrollo y enriquecimiento de los demás en espíritu de colaboración. Entenderán que, relevándose los unos a los otros en las tareas, la profesión en su conjunto sale ganando y progresa. Siempre que sea posible, se facilitarán la información, el préstamo de material procedente de los fondos propios, la participación en proyectos conjuntos, el intercambio de personal y las visitas de compañeros de otras instituciones.

7.3.4.2 Cuando esté permitido, el patrocinio empresarial se negociará y aceptará en el marco de asociaciones equitativas que reporten beneficios mutuos. Los acuerdos deberán consignarse por escrito, tener duración limitada, ser compatibles con el carácter, el código deontológico y los objetivos del archivo y reportar beneficios netos a éste.

7.4 *Cuestiones de orden personal*

7.4.1 La motivación

7.4.1.1 El campo de los archivos audiovisuales no es lucrativo y, en comparación con otras profesiones relacionadas con la recopilación de documentos, su tamaño reducido ofrece pocas oportunidades de promoción, prestigio, seguridad y desarrollo profesional. Quienes se dedican a esta actividad suelen estar motivados por otros factores como la afinidad con los medios audiovisuales y la pasión por su conservación, la apreciación y la popularización, junto con la satisfacción intrínseca de dedicarse a abrir nuevos caminos. También deben sentirse motivados por la voluntad de estar al servicio de la creatividad, los proyectos y las prioridades de otros.

7.4.2 Los conflictos de interés

7.4.2.1 Es posible que esta afinidad genere conflictos de interés como, por ejemplo, cuando se tienen intereses financieros en organizaciones que suministran bienes y servicios al archivo, se comercia con material para coleccionistas, se pertenece a grupos cuyos objetivos están en conflicto o se forma una colección privada de una manera que está reñida, o parece estarlo, con la actividad de recopilación del propio archivo. Tales apariencias pueden empañar en alto grado la reputación del archivo, y si no se puede armonizar los intereses de forma aceptable puede que sea necesario que el individuo abandone la relación o actividad en cuestión. La buena fama del archivo se antepone a lo demás.

7.4.2.2 Otra posible fuente de conflicto es el asesoramiento o valoración que, formulado a título personal, se interpreta como si se hubiese emitido con carácter oficial. Si se considera que un individuo está íntimamente ligado a una institución, resulta difícil que escriba, imparta clases o intervenga en público a título personal; es inevitable que se interprete lo contrario. Esos conflictos deben considerarse en su justa medida y abordarse para despejar la impresión indebida. También en este caso tendrán supremacía los intereses del archivo.

7.4.2.3 Las relaciones personales de mutua confianza que mantienen los archiveros y, pongamos por caso, los coleccionistas o los proveedores suponen una recompensa y una obligación prominentes para el archivero de material audiovisual. En vista de que se prestan al abuso y de que hay quienes prefieren confiar en el individuo antes que en la institución, esas relaciones deben caracterizarse por la honradez absoluta, la lealtad institucional y la renuncia al provecho personal. Pueden surgir verdaderos dilemas, como cuando con la mejor intención del mundo se ofrecen al archivero obsequios o testimonios de amistad y hay que procurar no herir los sentimientos de nadie ni ofender. En tales casos, el archivero examinará la situación con un supervisor.

7.4.3 Conducta personal

7.4.3.1 El desempeño de una tarea en escrupulosa conformidad con las normas profesionales es, en última instancia, asunto de honor y probidad personales. Muchas tareas, como es el caso de la manipulación con cautela de los fondos de la colección para no dañarlos, dependen de estas cualidades; si los errores o desperfectos no se comunican con diligencia para actuar en consecuencia, pueden pasar años hasta que se descubren.

7.4.3.2 En el curso de su labor cotidiana los archiveros son partícipes de un volumen considerable de información confidencial que va, por ejemplo, del contenido de una colección privada cuyo propietario no desea ver divulgada al público a las comunicaciones confidenciales en el marco de una grabación oral sobre hechos históricos cerrada al público. Tal confidencialidad ha de respetarse sin excepción alguna.

7.4.3.3 Nadie deberá apropiarse ni de fondos de la colección ni de recursos generales del archivo con fines de uso o provecho personales, aunque, en calidad de empleado de la institución, el archivero pueda hacerlo sin dificultad. La importancia de este principio deriva tanto de los beneficios concretos que se obtienen como del mensaje que se transmite: no puede justificarse el hecho de que el personal goce de acceso privilegiado a bienes de propiedad pública.

7.4.3.4 Los archiveros de material audiovisual reconocerán y asumirán una responsabilidad cultural y moral ante los pueblos indígenas garantizando que los correspondientes fondos de la colección se manipulan y consultan de forma compatible con las normas de sus culturas. A menudo, sólo el archivero sabrá si este principio se respeta; es cuestión de integridad personal.

7.4.3.5 En su calidad de guardianes del patrimonio audiovisual, los archiveros de documentos audiovisuales respetarán la integridad de las obras que estén a su cuidado y no las mutilarán ni censurarán, no las representarán inadecuadamente ni suprimirán indebidamente el acceso, ni intentarán de ninguna otra manera falsificar la historia o dificultar el acceso a los registros en estado puro.⁹⁴ Se opondrán a los intentos de otras personas en ese sentido. Refrenarán sus gustos

⁹⁴ Estas cuestiones son fundamentales y complejas. Por una parte, se deberán respetar los legítimos derechos de los titulares de derecho de autor y los grupos comunitarios (por ejemplo, los pueblos indígenas) a ejercer un justo control sobre el acceso y la utilización; por otra parte, la censura y el control del acceso pueden revestir formas insidiosas que responden a la corrección política, a ventajas económicas o a factores semejantes. Estas y otras cuestiones afines se examinan en el artículo de Roger Smither "Dealing with the unacceptable", publicado en *FIAF Bulletin* N° 45, octubre de 1992.

personales, sus valores y sus juicios críticos, habida cuenta de la necesidad de proteger responsablemente y ampliar sus fondos de conformidad con las respectivas políticas.⁹⁵

7.4.4 Dilemas y desobediencia⁹⁶

7.4.4.1 No tenemos por qué aceptar las doctrinas con las que se pretende perpetuar el poder y los privilegios, ni tampoco creer que nos constriñen leyes sociales misteriosas y desconocidas. Se trata, sencillamente, de decisiones adoptadas en el seno de instituciones supeditadas a la voluntad humana cuya legitimidad ha de poder ponerse a prueba. Si la prueba les es desfavorable, pueden sustituirse por otras instituciones más libres y justas, como ya ha ocurrido antes con frecuencia (Noam Chomsky).

7.4.4.2 Se darán ocasiones en que el archivero perciba un conflicto entre las instrucciones que recibe, por una parte, y lo que considera responsable y ético, por otra. Al respecto, es posible imaginar muchas situaciones relacionadas con la censura política (“destruya esto, nunca sucedió”), la presión económica (“no podemos guardar todo este material, hágalo desaparecer”), opciones estratégicas, directrices arbitrarias y carentes de fundamento, acceso difícil o restringido al “material incorrecto políticamente” o “inconveniente”, etc. También puede que un individuo considere la situación concreta del archivo tan equivocada o susceptible de perjudicar a la institución que, a su juicio, haya que ponerla al descubierto y que él mismo se plantee la posibilidad de ser el encargado de denunciar el asunto ante quien corresponda.

7.4.4.3 Esas decisiones constituyen uno de los dilemas más arduos a los que puede enfrentarse un archivero. Cabe afirmar que la solución reside en determinar el principio más importante de los que están en pugna y obrar en consecuencia (por ejemplo, puede que en una situación determinada el principio más importante sea el objetivo de salvar los fondos de una colección que están en peligro), pero es posible que la situación sea compleja, que las opciones no estén claras y que la desobediencia o la denuncia tengan graves consecuencias personales que deberán sopesarse con precaución. Por lo demás, nadie es imparcial.

7.4.4.4 La solución no es sencilla, pero pueden adoptarse algunas medidas lógicas. El análisis de la situación con ánimo de distinguir los derechos, los motivos y los supuestos de todas las partes interesadas puede servir para aclarar los motivos y preocupaciones propios. Obedecer a ciegas y dejarse llevar por la corriente siempre resulta lo más fácil, pero la historia demuestra que a menudo es un error. ¿Qué intenciones subyacen a la cuestión? ¿Qué intereses hay en juego, incluido el mío propio? ¿Engaño o encubro a alguien? ¿Sé cuál es la solución pero me resisto a admitirla?

7.4.4.5 Llegados a este punto, podemos tratar de sopesar los argumentos opuestos en las circunstancias que les son propias. Puede que la frontera entre lo que está bien y lo que está mal no sea precisa; puede que no se llegue a un resultado “positivo”, sino a la elección de un mal entre otros a partir de la información disponible.

⁹⁵ Todo archivo audiovisual de cierta entidad probablemente contiene suficiente material para ofender a cualquiera. Casi con seguridad, los archiveros no compartirán los valores, pautas e ideas morales inherentes por lo menos a *algunas* piezas de su colección. El racismo, el sexismo, el paternalismo, la inmoralidad, la violencia, los estereotipos y otros fenómenos parecidos son hechos de la historia humana que se manifiestan en los productos de la sociedad, incluidos los audiovisuales. Se plantea, pues, este interrogante: al facilitar acceso a esta pieza, ¿estoy avalando los valores que contiene, o al menos podría dar esa impresión? O bien, ¿estoy avalando el derecho al acceso? (Véase la nota anterior).

⁹⁶ La redacción de la presente sección se inspira en el artículo de Verne Harris “Knowing right from wrong: the archivist and the protection of people’s rights”, en *Janus*, número 1999.1, págs. 32-38, cuya lectura recomiendo a quien desee profundizar en el tema.

7.4.4.6 Planteando las conclusiones a que se llegue a compañeros o amigos merecedores de respeto se podrá aclarar la cuestión. A veces los demás ven las cosas con más claridad y objetividad, y puede que caigan en aspectos pasados por alto. A veces surgirá una solución original en el marco de la cual todos salgan ganando, pero no siempre será así.

7.4.4.7 Por último, al término de esta serie de indagaciones verificables, hay que prestar el oído a la voz de la propia conciencia. Es difícil fiarse de las propias convicciones y del instinto cuando las circunstancias no vienen a confirmar el acierto; resulta más fácil racionalizar las dudas acuciantes. Y ni siquiera entonces hay lugar para certezas: dos archiveros que se enfrentan a un mismo dilema sopesando las mismas cuestiones con el mismo rigor pueden llegar a soluciones distintas procediendo con tino y sinceridad. Todos somos seres subjetivos que tienden hacia lo que más les conviene. Nada más nos podemos hacer las siguientes preguntas: como profesional, ¿con qué resultado me quedaría *yo conforme?*; ¿qué resultado *no puedo aceptar?*

7.5 *El poder*

7.5.1 Los archiveros tienden a considerarse relativamente privados de poder y a merced de los gobiernos y burocracias o de ingentes organizaciones industriales cuyas decisiones estratégicas, adoptadas desde una óptica más amplia que apenas tiene presentes las repercusiones en la esfera de los archivos, afectan incesantemente a sus tareas y complican la situación. Aun así, como los otros profesionales dedicados a la recopilación, los archiveros de material audiovisual son depositarios de un poder y una responsabilidad profundos en la sociedad.

7.5.2 Son los “arcontes” o guardianes de la memoria del mundo⁹⁷ y determinan los lugares, las instituciones y las estructuras en que ésta se guarda. Adoptan decisiones de vida o muerte con respecto a lo que se va a salvar o desechar y eligen los momentos y la forma en lo tocante a la supervivencia. Son custodios de la memoria, a modo de guardianes que velan por su bienestar y viabilidad.

7.5.3 También son ellos quienes determinan el acceso a la memoria, el modo de organizarla y guardarla, la forma y la calidad de los catálogos y demás registros que facilitarán el acceso, el orden de prioridades en el marco de esta labor, lo que se promueve o se suprime y la manera de presentar la memoria.

7.5.4 La memoria no reside únicamente en los objetos, sino en las personas: los creadores, los distribuidores, los técnicos, los empresarios, los administradores, los investigadores e historiadores y los propios archiveros. Todos ellos determinan las versiones orales de la historia que se van a registrar, las relaciones que se van a mantener y la información que es importante.

7.5.5 No todo el mundo va a aceptar pasivamente el modo en que los archiveros y los profesionales de la recopilación ejercen su poder. Los nazis quemaron en público los grandes libros de la humanidad y ningún poder se lo impidió. Los talibanes se proponían destruir la memoria

⁹⁷ “... como el archivo no consiste únicamente en recordar, en la memoria viva o en la anamnesis, sino también en consignar, en inscribir un trazo en algún tipo de ubicación externa, no existe archivo sin ubicación, es decir, sin un espacio exterior a él. El archivo no es memoria viva, sino ubicación; a eso se debe que el poder político de los arcontes tenga tanta importancia en la definición de archivo. Así pues, hace falta la exterioridad del lugar para archivar algo” Jacques Derrida, “Archive fever in South Africa”, en Carolyn Hamilton et al, *Refiguring the archive* (David Philip, Ciudad del Cabo, 2002). El término *archivo* tiene su origen en la palabra griega *archeion*, que era la oficina del magistrado o *archon* (arconte). El control de los registros ejercido por el arconte legitimaba su poder.

cultural de una nación, pero pese a los enormes riesgos que corrían, los “arcontes” recurrieron a subterfugios para que no lo consiguieran, y fue su poder el que se impuso.

7.5.6. En todos los archivos se establecen relaciones de poder a nivel interno y externo, y no siempre predominan las consideraciones éticas. Los archiveros de material audiovisual tienen ante sí la ardua tarea de entender su poder y ejercerlo con arreglo a principios éticos por el bien de la sociedad, de sus compañeros de profesión y de la memoria del mundo.

8. CONCLUSIÓN

8.1. Pasado poco más de un siglo desde que aparecieran las grabaciones sonoras y las películas cinematográficas y sin que haya transcurrido todavía un siglo desde las primeras radiodifusiones, estas tecnologías predominan en el ámbito de la comunicación, el arte y la consignación de la historia. Los radicales cambios acaecidos en el siglo XX (guerras, transformaciones políticas, la exploración del espacio, la aldea global) no sólo se han registrado, transmitido y conformado gracias a estas tecnologías; no podrían haber ocurrido sin ellas. La memoria colectiva ha pasado del concepto manual al tecnológico. La presencia de los medios audiovisuales es ubicua: *en un momento cualquiera irrumpen en cualquier hogar todos los lugares y el mundo entero ... esta intromisión permanente ... del otro, del extraño, de lo que está lejos, del otro idioma.*⁹⁸

8.2 La segunda edición de esta obra se ha ampliado considerablemente, pues desde que se publicó la primera es mucho lo que ha cambiado y lo que se ha aprendido. El proceso sigue su curso, y la obra seguirá evolucionando sin cesar. Queda mucho más por descubrir y dar a conocer. Cuando la presente edición se sustituya por lo que venga después, tal vez haya quedado atrás parte de la actual desigualdad en la distribución de los recursos que afecta a los archivos audiovisuales y la tarea esté repartida y respaldada de forma más uniforme en todo el mundo.

8.3 Habida cuenta de la importancia capital que tiene en la historia de la humanidad, cabría esperar que la tarea de conservar la memoria audiovisual del mundo ocupase un lugar proporcionalmente destacado y dispusiese de una base de recursos consonante, pero la verdad no podría ser más distinta. El número de personas que se encargan en todo el mundo de la tarea apenas llega a las decenas de millares, y puede incluso que las cifras estén por debajo de ese nivel. En esta pequeña comunidad donde imperan el compromiso y la tenacidad, mas, en gran medida, también el olvido y la falta de reconocimiento, recae una responsabilidad inmensa. Aunque apenas se planteen la cuestión, los archiveros de material audiovisual de todo el mundo, como grupo de profesionales, tienen en sus manos un gran poder. El uso que hagan de él determinará una buena parte de lo que la posteridad sepa de esta época.

*No cabe duda de que un grupo reducido de ciudadanos reflexivos y comprometidos puede cambiar el mundo. De hecho, siempre ha sido lo único que lo ha conseguido.*⁹⁹

⁹⁸ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision* (Galilée, 1997).

⁹⁹ Margaret Mead, antropóloga (1901-78).

Apéndice 1 - Glosario e índice

acceso	3.2.6.6, 7.3.2
adquisición	6.3
AMIA	Asociación de Archiveros de Imágenes en Movimiento
analógico	5.4
archivo	3.2.1
artefacto	1.4.4, 5.3.4
audiovisual	3.2.3.2, 3.3.1.9
- archivo	3.3.3, 3.2.1.4
- paradigma	4.4.6
- archivero	3.3.4
- documento	3.3.1.4
- patrimonio	3.3.2
- medio	3.2.2.2
AVAPIN	Red sobre la Filosofía de los Archivos Audiovisuales, <i>véase</i> el Prefacio
biblioteca	3.2.1.5
catalogación	6.6
CCAAA	Consejo de Coordinación de las Asociaciones de Archivos Audiovisuales
CIA	Consejo Internacional de Archivos
cinta	3.2.2.4
componente	3.2.2.7
conflicto de interés	7.4.2
conservación	3.2.6.3
contenido	3.3.1.6, 5.3
copia	5.2
deselección	6.3.8
desobediencia	7.4
desuso	1.4.3
digitalización	1.4.2, 5.4
disco	3.2.2.5
documento	3.2.3.3
documentación	6.5
efecto inercia	3.2.2.7
emisión	3.2.3.7
federaciones	1.2.2, 2.6
FIAF	Federación Internacional de Archivos del Film
FIAT	Federación Internacional de Archivos de Televisión
filosofía	1.1, 1.5
fondo de archivo	3.2.4.4
fondos	3.2.4.4, 7.3.1
formación	6.3
formato	3.2.2.2
ICOM	Consejo Internacional de Museos
IFLA	Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas
medio	3.3.1.7
museo	3.2.1.5
“Peanuts”	4.6.4
obra	5.5

película	3.2.2.3, 3.2.2.5
persistencia de la visión	5.1.3
poder	7.5
políticas	6.2
principio de pérdida	6.3.3
producción de copias paralelas	6.4.9
producción nacional	6.3.5
profesión	2.4
profesiones relacionadas con la recopilación	2.2
reconstrucción	7.3.2.2, Apéndice 3
registro	3.2.3.4
restauración	7.3.2.2
retirada	6.3.8
SEAPAVAA	Asociación de Archivos Audiovisuales de Asia Suroriental y el Pacífico
selección	6.3
sonido	3.2.3.6
soporte	3.2.2.2, 4.5.7.1 <i>nota 19</i> , 5.3
tecnología	5.3.8
traspaso	5.2.1, 6.4.6
valores	2.3
vídeo	3.2.3.8

Apéndice 2 - cuadro comparativo: archivos audiovisuales, archivos generales, bibliotecas y museos

Este cuadro presenta, *en forma muy simplificada*, algunas comparaciones entre cuatro tipos de instituciones de recolección. En la práctica, evidentemente, cada institución puede tener elementos de algunas o todas estas variedades o diferir del modelo expuesto. Nuestro objetivo es ilustrar en términos amplios el tipo de institución que está asociada con cada profesión.

	Archivos audiovisuales	Archivos generales	Bibliotecas	Museos
Lo que guardan	Soportes de imágenes y sonidos, documentos y objetos relacionados con ellos	Determinados registros inactivos: en cualquier formato, generalmente únicos e inéditos	Materiales publicados en cualquier formato	Objetos, artefactos y documentos relacionados con ellos
Cómo se ordena el material	Mediante un sistema impuesto compatible con el formato, el estado de conservación y su situación tecnológica	Conforme al orden establecido y seguido por los fundadores	Mediante un sistema impuesto de clasificación (p.ej., Dewey, Biblioteca del Congreso de los EE.UU.)	Mediante un sistema impuesto compatible con la naturaleza y el estado de conservación y la situación de las piezas
Quiénes pueden tener acceso a él	Depende de la política, la disponibilidad de copias y las disposiciones en materia de derecho de autor y contractuales	Depende de la política y el ordenamiento jurídico, así como de las condiciones, fijadas por los donantes o depositarios	Depende de la política aplicada: al servicio del público en general o de una comunidad concreta	Depende de la política aplicada: al servicio del público en general o de una comunidad concreta
Cómo encuentra uno lo que desea	Catálogos y listas de búsqueda, consultas con el personal	Guías de búsqueda, inventarios, otros documentos	Catálogos de búsqueda, ojeando en los estantes, consultas con el personal	Vitrinas de exposición, consultas con el personal
Dónde se obtiene acceso	Depende de la política aplicada, las instalaciones y la tecnología. En el sitio o a distancia	En los locales de la institución, bajo supervisión	En los locales de la biblioteca o (en caso de préstamo) fuera de ellos	En las áreas de exposición
Cuál es el objetivo	La preservación del patrimonio audiovisual y su consulta	La protección de los archivos y sus valores testimonial e informativo	La preservación de materiales e información y su consulta	La preservación de artefactos e información y su consulta
Motivo de la visita	Investigación, instrucción, distracción, trabajo	Prueba de acciones y transacciones, investigación, distracción	Investigación, instrucción, distracción	Investigación, instrucción, distracción
Quién cuida el material	Los archiveros audiovisuales	Los archiveros	Los bibliotecarios	Los conservadores de los museos

Fuente: La idea de este cuadro y parte de su contenido proceden de J. Ellis (comp.) *Keeping archives* (2ª ed.), D.W. Thorpe/Australian Society of Archivists, 1993.

Apéndice 3 - Memoria de la reconstrucción

La lista recapitulativa que sigue se recomienda a título orientativo al redactar una memoria de la reconstrucción que sirva para documentar a efectos de referencia pública e interna la labor llevada a cabo en la elaboración de una versión **reconstruida** de una película, un programa de radio o televisión o una grabación de sonido.

Definición

Se entiende por reconstrucción una versión **nueva** de una obra que se consigue reuniendo elementos incompletos o fragmentarios procedentes de fuentes diversas que se reordenan para formar un todo coherente, lo cual a veces supone un grado considerable de manipulación de las imágenes o los sonidos y la utilización de dispositivos de empalme, con un fin de consulta determinado y normalmente con fines de presentación pública. Puede ser bastante distinta de la versión original de la obra. Al ir dirigida a un público contemporáneo, puede que vaya perdiendo utilidad con el paso del tiempo a medida que los gustos del público cambian, la tecnología evoluciona o se descubre nuevo material original.

La *reconstrucción* es distinta de la *restauración*, que consiste en eliminar lo que se acumula en una copia de conservación con el paso del tiempo (como los ruidos añadidos por el uso, los rayajos y los desperfectos), pero sin manipular en absoluto el contenido.

La conservación de los elementos originales de la reconstrucción *no se verá alterada* por el proyecto. Estos elementos se mantendrán en su forma original.

Parámetros

La memoria de la reconstrucción establecerá los parámetros del proyecto, con inclusión de lo siguiente:

- Intención y objetivos
- Público al que va dirigida la versión reconstruida y uso previsto
- Información detallada sobre los elementos originales, con inclusión de su índole, su condición, números de asiento y los nombres de los archivos o fondos de donde proceden
- Información completa sobre el asiento correspondiente a la reconstrucción
- Información detallada sobre la autorización concedida por el titular del derecho de autor y otras autorizaciones necesarias obtenidas
- Identificación del supervisor o supervisores del proyecto
- Plazo previsto: inicio, finalización y fechas intermedias importantes
- Lista completa de todos los participantes, con inclusión de la función que cumple cada uno
- Autorización y aprobación final a cargo de la junta o el consejo del archivo u organismo equivalente

Proceso

En la memoria se documentará con precisión el proceso de reconstrucción, comprendidas todas las decisiones técnicas y artísticas adoptadas, las investigaciones llevadas a cabo, los juicios formulados y las razones correspondientes. Se agregará otro tipo de información pertinente, como datos sobre las publicaciones conexas, material publicitario, productos, etc. Habrá de ser posible estudiar el resultado final acompañado de la memoria y entender exactamente cómo se ha obtenido tal resultado.

Información pública

Las presentaciones públicas o copias de distribución de la reconstrucción deberán ir acompañadas de información contextual completa a los siguientes efectos:

- Identificar la obra como reconstrucción
- Aclarar en qué se diferencia del original
- Explicar de forma sucinta el proceso de reconstrucción
- Presentar el contexto histórico
- Mencionar la existencia de la memoria y su disponibilidad.

Apéndice 4 – Bibliografía selecta

Baer, N S y Snickars, F (ed.), *Rational decision making in the preservation of cultural property*. Berlín, Dahlem University Press, 2001.

Cunningham, Adrian, “Archival institutions”, en Michael Piggott et al. (ed.), *Recordkeeping in Society*. Wagga [Australia], Charles Sturt University Press, 2004.

Cherci Usai, Paolo *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age*. Londres, British Film Institute, 2001.

Burning passions: an introduction to the study of silent cinema. Londres, British Film Institute, 1994.

Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard, *Echographies de la télévision*, Galilée, 1997

Ellis, J (ed.) *Keeping archives* (segunda edición). Port Melbourne, D W Thorpe/ Australian Society of Archivists, 1993.

Harrison, Helen (ed.), *Audiovisual archives: a practical reader* (CII.97/WS/4). París, UNESCO, 1997

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

Kofler, Birgit, *Cuestiones jurídicas relativas a los archivos audiovisuales*. París, UNESCO, 1991.

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

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

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

UNESCO, *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO* (aprobada por la Conferencia General en su 21ª reunión, Belgrado, 27 de octubre de 1980).

Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental (CII-95/WS-11rev), París, 2002.

Memory of the World: Lost memory – libraries and archives destroyed in the twentieth century (CII-96/WS/1), París, 1996.

Apéndice 5- Cambio de formato y desuso de algunos formatos

Formato	Periodo de producción	Situación
<i>Película</i>		
Formato Imax de 70 mm de poliéster	de los años ochenta hasta ahora	en uso
Nitrato de 35 mm	1891-1951	en desuso
Acetato de 35 mm	de 1910 hasta ahora	en uso
Poliéster de 35 mm	de 1955 hasta ahora	en uso
Acetato de 28 mm	1912 - años veinte	en desuso
Acetato de 22 mm	aprox. 1912	en desuso
Nitrato de 17,5 mm	de 1898 a principios de los años veinte	en desuso
Acetato de 16 mm	de 1923 hasta ahora	disminuye su uso
Acetato de 9,5 mm	de 1921 a los años setenta	en desuso
EVR de 8,75 mm	años setenta	en desuso
Acetato estándar de 8 mm	de 1932 a los años setenta	en desuso
Superacetato de 8 mm	de 1965 hasta ahora	va cayendo en desuso
<i>Soportes analógicos de surcos de sonido</i>		
Cilindros (cera duplicada o moldeados)	1876-1929	en desuso
Cilindros (instantáneos/dictáfono)	de 1876 a los años cincuenta	en desuso
Disco de surco grueso (78 rpm y similares)	de 1888 a aprox. 1960	en desuso
Disco de transcripción (prensado)	de los años treinta a los años cincuenta	en desuso
Disco de lacado instantáneo	de los años treinta a los años sesenta	en desuso
Microsurco de larga duración (LP)	de los años cincuenta hasta ahora	va cayendo en desuso
<i>Soportes magnéticos de sonido analógicos</i>		
Alambre	de los años treinta a finales de los años cincuenta	en desuso
Cinta magnética carrete a carrete	de 1935 hasta ahora	va cayendo en desuso
Casete compacto	de los años 1960 hasta ahora	va cayendo en desuso
Cartucho	de los años 1960 hasta ahora	en desuso
<i>Soportes digitales de sonido</i>		
Disco compacto (CD)	de 1980 hasta ahora	en uso
Rollo de piano (88 notas)	de 1902 hasta ahora	disminuye su uso
DAT	de 1980 hasta ahora	en uso

Vídeo		
Cuadrado de 2 pulgadas	de 1956 a los años ochenta	en desuso
Formato Philips (media pulgada carrete a carrete)	años sesenta	en desuso
Umatic	de 1971 hasta ahora	en desuso
Betamax	de 1975 a los años ochenta	en desuso
VHS	de los años setenta hasta ahora	disminuye su uso
Betacam	de 1984 hasta ahora	en uso
Formatos A, B, C y D de 1 pulgada	de los años setenta hasta ahora	disminuye su uso
Vídeo 8	de 1984 hasta ahora	en uso
Disco láser analógico	de los años ochenta hasta ahora	en desuso
Disco de video digital (DVD)	1997-	en uso
Disco compacto de vídeo (VCD)	años noventa-	en uso