

SOUND AND VISION



EL ARCHIVO AV ÁGIL

Prestigio e identidad en tiempos
de cambio tecnológico

Annemieke de Jong



Colofon

El archivo audiovisual ágil ha sido publicado por el NISV (Netherlands Institute for Sound and Vision) en Hilversum, Países Bajos.

Autora: Annemieke de Jong

Traducción española de Jesús Andérez

Ilustraciones: Annie Spratt

Diseño gráfico: Tice Grafisch Ontwerp, Weesp, Países Bajos

Fotografía de la autora: S. Voermans



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) Uso No Comercial - Compartir Igual.

EL ARCHIVO AV ÁGIL

**Prestigio e identidad en tiempos
de cambio tecnológico**

Annemieke de Jong



Annemieke de Jong (1955) ha trabajado durante 40 años en el NISV (Netherlands Institute for Sound and Vision, Instituto Audiovisual de Holanda) y sus predecesores, donde ha tenido diferentes responsabilidades, incluyendo el archivo de películas, la gestión del archivo, el liderazgo de proyectos de innovación, la jefatura de normas de información y la asesoría en preservación digital. Ha participado activamente en organizaciones internacionales como FIAT/IFTA, donde ha sido miembro de la Comisión de gestión de medios. A nivel nacional, ha trabajado como miembro de la dirección y en varios proyectos de la Sociedad de Historia, en el Beeld en Geluid (Instituto Audiovisual de Holanda), en el Comité de los Países Bajos para la Memoria del Mundo de la UNESCO, en la NCDD (The Netherlands Coalition for Digital Preservation, Coalición Neerlandesa de Preservación Digital), la NDE (Netwerk Digitaal Erfgoed, The Dutch Digital Heritage Network) y en AVA_Net, organización colegiada de las instituciones holandesas relacionadas con el audiovisual.

Ha sido fundadora y editora jefe de la plataforma de conocimiento sobre archivo audiovisual de AVA_Net, Kennisbank voor Audiovisuele Archivering, y responsable de certificación del archivo digital del NISV como Depósito Digital Fiable (TDR, Trustworthy Digital Repository).

Ha cursado estudios de cine y televisión en la Universidad de Utrecht, y de nuevos medios y cultura digital. También ha estudiado gestión de la información digital en la Universidad Erasmus de Rotterdam. A lo largo de los años ha escrito diversas publicaciones sobre distintos aspectos y evolución del archivo audiovisual profesional.

En 2020, Annemieke de Jong ha sido galardonada con el premio Lifetime Achievement por la FIAT/IFTA, la principal asociación profesional del mundo para la preservación y explotación de los archivos de radiodifusión.

PRÓLOGO	8	EL ASCENSO DEL ARCHIVO	40
INTRODUCCIÓN	10	5.1 Nuevas fortalezas	41
LA PROFESIÓN	14	5.2 Innovación	41
1.1 Caracterización	15	5.3 Gestión de medios	42
1.2 Proceso de desarrollo	16	5.4 TIC de archivo	43
1.3 Profesionalización	19	5.5 Memoria audiovisual fiable	44
PROPIEDADES ESENCIALES DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL	22	SIMILAR Y UNICO	46
2.1 La orientación técnica	23	6.1 Cuestiones críticas	47
2.2 Acceso y catalogación	25	6.2 Problemas compartidos	48
TRANSICIONES TECNOLÓGICAS	28	6.3 Especialidades sostenibles	50
3.1. Impacto	29	EPÍLOGO	54
3.2 Aumento de escala	29		
3.3 Automatización	30		
3.4 Entorno en red	31		
3.5 Producción digital	31		
CAMBIO E IDENTIDAD	34		
4.1 La unidad archivística	35		
4.2 Visión general y control	35		
4.3 Gestión de colecciones y TIC	36		
4.4 Todos somos archiveros	37		

PRÓLOGO

En 1898, dos años después de las primeras proyecciones cinematográficas en Londres, París y Nueva York, el fotógrafo y cámara de cine polaco Boleslav Matuszewski publicó el folleto titulado *Una nueva fuente de la historia*. En este, Matuszewski abogaba por la creación de archivos filmicos, para que las películas (que para él tenían un valor histórico innegable) pudieran ser conservadas para la posteridad; defendía la creación de un archivo filmico nacional, con tamaño y autoridad comparables a los de la Biblioteca Nacional de Francia. Matuszewski propugnaba también la organización de una red internacional de archivos, de manera que todas las creaciones de esta “maravillosa tecnología”, como él describía el nuevo fenómeno del cine, quedaran seguras en todo el mundo.

Como Annemieke de Jong deja claro en esta publicación, harían falta más de ochenta años tras la difusión de aquel folleto para que las colecciones audiovisuales de películas, video y audio fuesen declaradas oficialmente por la UNESCO como patrimonio cultural mundial. La autora describe aquí cómo la cooperación entre archivos audiovisuales

de distintos países, que reclamaba Matuszewski, tardaría también muchas décadas en evolucionar.

De este modo, la necesidad del archivo sistemático y profesional de los materiales audiovisuales, a causa de su valor cultural e histórico, hace tan solo cuarenta años que fue reconocida. Desde entonces, han tenido lugar cambios tecnológicos de gran alcance (palabra clave: *digitalización*). En esta publicación se describe cómo los archivos audiovisuales han conseguido encontrar soluciones exitosas para los desafíos a los que se enfrentaban a causa de estos cambios. Al hacerlo, estos archivos han encontrado finalmente el reconocimiento y el prestigio que Matuszewski ya les había concedido en el siglo XIX.

La lectura de esta publicación ha traído a mi mente diversos pensamientos, entre los que quisiera destacar dos ideas. En primer lugar, la relación existente entre lo que en los años 80 se llamaban “estudios sobre cine y televisión” y que ahora se llaman “estudios sobre los medios” (o “medios y cultura”). Gracias a la llegada del video, los programas de estudios académicos pudieron dar servicio

a un gran número de estudiantes, al principio creando sus propias colecciones de grabaciones a gran escala en cintas de video, de películas y programas de televisión transmitidos en abierto. Posteriormente, los archivos audiovisuales abrieron sus colecciones al mundo académico. Esto trajo consigo, entre otras cosas, la aparición de plataformas de contenidos en *streaming*, que ofrecían a estudiantes e investigadores científicos material de archivo para su consulta. EUSCREEN ha proporcionado incluso una plataforma a nivel europeo, como consecuencia de la convergencia de los archivos audiovisuales con sus socios del mundo académico en una serie de proyectos presentados ante la Comisión Europea.

En segundo lugar, quisiera mencionar el concepto de “repositorio digital fiable” (TDR, Trustworthy Digital Repository) que la autora describe. Por supuesto, el mundo exterior a los archivos audiovisuales espera que estos sean en la era digital fiables y sostenibles. Pero estas expectativas son mayores todavía en relación con el manejo de formatos audiovisuales históricos, ya se trate de rollos de cera, películas de nitrato centenarias o

formatos obsoletos de video más recientes. De hecho, los archivos se encuentran en una situación cada vez más difícil, ya que se espera de ellos que tengan los conocimientos necesarios para operar de manera responsable, tanto con los medios del pasado como con los futuros. Por esta razón, los archivos audiovisuales tendrán que hacer uso necesariamente de la agilidad o maniobrabilidad a la que se refiere el título de esta obra.

Profesor Bert Hogenkamp

Doctor en Historia de los Medios Audiovisuales



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El prestigio que los archivos audiovisuales se ganan en la sociedad depende de en qué medida reflejan su identidad cultural, dan testimonio de una época y representan una forma importante de comunicación humana. Hace sólo cuatro décadas, en 1980, este prestigio se confirmó oficialmente: en la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*¹, aprobada por la UNESCO, las colecciones de imágenes y sonido de los archivos de emisión, los institutos cinematográficos y otro tipo de organizaciones, fueron reconocidas como patrimonio cultural mundial, en el apartado documental. En ella se aconsejaba a los países y a los gobiernos que estos materiales se manejaran de modo consciente y planificado, asegurándose de que todas las personas pudieran consultarlos y utilizarlos.

Parecía entonces que el dominio de los archivos audiovisuales despegaba, impulsado en su vuelo por la publicación en 1980 de esta Recomendación². De hecho, su desarrollo se debió menos a su nuevo estatus formal patrimonial, que a una serie de cambios técnicos amplios y sucesivos, los cuales, cada uno a su modo, provocaron un profundo

impacto en la forma y el contenido de estos archivos. Estos históricos cambios en los medios dieron como resultado efectivo la materialización de un nuevo prestigio para el archivo audiovisual.

En el transcurso de estos cambios la esencia del archivo audiovisual ha permanecido igual y, de hecho, estos archivos se han mantenido y renovado en estos tiempos turbulentos gracias a una serie de cualidades únicas e intrínsecas. ¿Cuál es entonces la “esencia” del archivo audiovisual? ¿De qué tareas está encargado y cómo se organiza para cumplirlas? Este documento se propone responder a estas preguntas. En él se esboza la imagen del archivo audiovisual: su historia, su profesión y sus características más significativas. En él se explica cómo ha cambiado el entorno que rodea a los archivos audiovisuales desde 1980, y qué efecto ha tenido sobre las colecciones, los procesos de trabajo y los profesionales. ¿Cuáles fueron los esfuerzos y qué nuevas fortalezas aparecieron? Se describe finalmente cómo se han posicionado estos archivos gradualmente frente a las tradicionales *instituciones de la memoria*, es decir, los archivos, bibliotecas y museos tradicionales.

1 Recomendación sobre la Salvaguardia y la Preservación de las Imágenes en Movimiento: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

2 De hecho, la Recomendación de la UNESCO fue desconocida en muchos países durante mucho tiempo. Al principio, tuvo muy poco efecto en los archivos que ya existían, y apenas se crearon nuevos archivos audiovisuales financiados por los gobiernos, como se había recomendado.

Aunque los efectos de los cambios técnicos se manifestaron en último término en todo tipo de archivos audiovisuales (fuesen grandes o pequeños, nacionales o regionales), esta manifestación fue más evidente y rápida en los archivos con origen en la producción de televisión, radio y cine. En consecuencia, fue este dominio el que más influyó en el desarrollo del más amplio mundo de los archivos audiovisuales a lo largo del tiempo. Por esta razón, este artículo se centra principalmente en lo que ha ocurrido en estos archivos.

LA PROFESIÓN



LA PROFESIÓN

1.1 Caracterización

El término "archivo audiovisual" se relaciona tradicionalmente con colecciones de películas que han sido estrenadas y con producciones de radio y televisión que han sido emitidas, junto con su documentación asociada, que a veces son complementadas con materiales de producción, tales como originales editados y materiales residuales³. Estos materiales son recopilados, gestionados, conservados y vueltos accesibles por los archivos y por una gran variedad de instituciones culturales y académicas. Con diferencia, la mayor cantidad de imágenes en movimiento y materiales sonoros las encontramos en los archivos de programas emitidos, y también en los llamados archivos *híbridos*, que cubren tanto la función de producir programas como la de conservar el patrimonio cultural. Los institutos cinematográficos nacionales y algunos archivos y bibliotecas nacionales albergan también amplios fondos de colecciones audiovisuales.

Archivos de emisión, archivos históricos e institutos de cine

Los materiales de los archivos audiovisuales relacionados con la difusión pública son una manifestación material especial del proceso de negocio de una o más empresas emisoras. Constituyen la parte final del proceso en el que han sido producidos: el proceso de producción en los medios de comunicación. Los programas de televisión y radio se archivan para que puedan ser *prestados* después de su emisión, y ser eventualmente reutilizados en nuevas producciones. El hecho de que, según iban formándose estas colecciones, se eligiera el nombre de "archivo" como algo evidente, en lugar de, por ejemplo, "librería" (*library*), tiene que ver probablemente con la singularidad de los objetos preservados y con el número, generalmente reducido, de copias de películas y cintas que se guardaban. Esta singularidad es más propia de los documentos de los archivos convencionales que de los libros de las bibliotecas⁴.

³ Los archivos compuestos por materiales que no estaban originalmente destinados al público (por ejemplo, los archivos comerciales, las colecciones de películas de empresas, las películas de aficionados y los materiales audiovisuales producidos para la investigación científica) no son objeto de este artículo, a menos que se indique lo contrario.

⁴ Los archivos comerciales de imágenes en movimiento se denominan todavía generalmente "librerías", por ejemplo, librerías de películas, librerías de video, librerías media, etc. El término librerías se usa a menudo en la emisión de programas informativos y en la producción de programas deportivos, para referirse a una colección dinámica y variada de imágenes en movimiento que son parte integral de los procesos de producción en directo.

Las colecciones audiovisuales de los archivos históricos, tanto si operan a nivel nacional, como regional o local, reflejan la identidad cultural de un país o una región geográfica. Se graban para el futuro y suelen estar accesibles para el público general y para los investigadores y educadores. Las colecciones de estos archivos incluyen también selecciones de programas de televisión y radio producidos por las emisoras públicas, regionales o locales. Los institutos nacionales de cine tienen como tarea principal documentar la historia de la producción y la programación cinematográfica de un país determinado, poniendo también en valor las cualidades *artísticas* de las películas. Los archivos cinematográficos que se originan en las empresas productoras de cine se procesan y recopilan de manera muy parecida a los procesos de producción media. Eso los hace similares a los archivos de emisión.

Ordenación de las colecciones

Los materiales de los archivos de emisión, a diferencia de muchos otros archivos, no suelen organizarse de manera estricta en torno a conceptos como el de *respect des fonds* o el principio de origen⁵. El modo en que se ordenan, clasifican y describen está basado principalmente en poder reutilizar cada elemento a nivel individual o fragmento en la producción de medios. Las posibilidades que tienen los usuarios de fuera del

entorno de la difusión de acceder a las colecciones son también distintas: el acceso público está con frecuencia limitado por las restricciones propias de los derechos de autor (*copyright*).

En general, los archivos audiovisuales no son archivos en un sentido jurídico-formal. Los “documentos de archivo” que se almacenan en los archivos audiovisuales no tienen un valor como evidencia legal inmediata. Es obvio que la imagen audiovisual puede funcionar como un documento de archivo formal en el contexto de un acto archivístico, pero, en este caso, se trataría de información registrada por un organismo gubernamental en el curso de las operaciones y tareas de ese gobierno. Este no es generalmente el caso de los programas de televisión, las emisiones de radio y las producciones cinematográficas, que constituyen la gran mayoría del contenido de los archivos audiovisuales.

1.2 Proceso de desarrollo

En las primeras décadas del siglo XX los archivos audiovisuales no eran considerados realmente como parte de la memoria institucional convencional de la comunidad. Al principio, para el mundo institucionalizado de los archivos, bibliotecas y museos, los contenidos del nuevo medio cinema-

tográfico se asociaban principalmente con el entretenimiento vulgar. Los archivos nacionales no se consideraban responsables de la salvaguarda de este material. Incluso cuando el medio fílmico era cada vez más utilizado para fines serios (por ejemplo en documentales o como propaganda política), no pensaban que fuese necesario registrar y conservar de manera sistemática estas producciones⁶. Por esta razón, durante mucho tiempo, el archivo audiovisual (o lo que se pretendía tal) solo se llevaba a cabo en las empresas de producción y distribución, donde se organizaba en torno a la reutilización de los materiales, para obtener ganancias monetarias. Como resultado, se estima que la mitad de las películas producidas antes de 1930 se ha perdido.

Archivos cinematográficos

Los primeros archivos de cine fueron creados casi siempre por personas entusiastas, preocupadas por el peligro que amenazaba a los materiales audiovisuales. Esto sucedió, por ejemplo, cuando las películas mudas dejaron de considerarse de interés para la producción comercial tras la llegada del cine sonoro. Muchos de estos archivos de películas no pudieron sobrevivir por falta de organización y dinero, con consecuencias desastrosas para los materiales que hasta entonces habían sido reunidos.

La falta de conocimiento y experiencia conllevaba entonces un problema particular. Mientras los archivos tradicionales habían estado trabajando basándose en estándares y métodos probados durante muchas décadas, los nuevos archivos de películas tuvieron que empezar desde cero. Esto fue debido principalmente a que la gestión de un archivo audiovisual, sobre todo en un entorno de producción, tenía poco que ver con manejar documentos en un archivo o libros en una biblioteca.

Al principio, el nuevo medio cinematográfico fue sobre todo asociado con el entretenimiento vulgar

Por lo tanto, hubieron de desarrollarse nuevos métodos de trabajo para casi todos los procesos de archivo: para el depósito de las producciones tras su estreno público, para su evaluación, para ordenar y clasificar los materiales y su documentación asociada, y para almacenar, mantener y conservar los soportes físicos. Impulsados sobre todo por la posibilidad de reutilizar el contenido, estos nuevos archivos también tuvieron que definir normas especiales para la catalogación de las imágenes, incluyendo los aspectos legales de la reproducción y los derechos de autor.

⁵ Conceptos de la Archivística relacionados con respetar el origen o restaurar el orden original de los documentos.

⁶ El Archivo Central de Cine de los Países Bajos, fundado en 1919 y financiado por el gobierno, fue una excepción temprana; tuvo que cerrarse en 1933 debido a la falta de fondos.

Archivos de emisión

Los primeros años de los archivos de emisión, que comenzaron en la década de los 50, semejan los difíciles comienzos de los archivos cinematográficos. Al principio, los programas que se hacían para la televisión nacional no eran ni siquiera recogidos sistemáticamente en un archivo. Después de ser emitidos, estos materiales quedaban generalmente en manos de los productores o los organismos difusores, quienes no estaban particularmente interesados en almacenarlos y conservarlos con esmero, y menos aún en disponer su acceso para la consulta y reutilización. Con el paso del tiempo, no solo se perdieron contenidos, sino que también se destruyeron a propósito algunas películas de programas emitidos, debido a las restricciones sobre derechos de autor o a la falta de espacio de almacenamiento. Además, la grabación de los programas de televisión en directo estaba técnicamente todavía en pañales⁷. Con la aparición del video, a finales de los años 60, se planteó un nuevo problema: la posibilidad de reutilizar las cintas grabadas. Este atractivo modo de ahorrar dinero fue aplicado con regularidad y dió como resultado la pérdida de muchas grabaciones.

La gestión más profesional de las películas y las cintas por parte de los departamentos de archivo comenzó a mediados de los años 70. Poco a poco, los organismos emisores y las empresas de pro-

ducción se dieron cuenta del valor de producción de los materiales emitidos, especialmente si se almacenaban adecuadamente y se encontraban accesibles tras su emisión. El valor histórico de los materiales fue progresivamente incrementándose, impulsado por la opinión de los historiadores y los científicos sociales, que invariablemente defendían el acceso público a los programas archivados. Sin embargo, el creciente aprecio de su significado cultural nacional, al igual que ocurría con las películas de cine, no consiguió que las producciones de radio y televisión se incluyeran automáticamente en las colecciones de los archivos nacionales en todos los países. En esto tuvo mucho que ver, sin duda, la necesidad de conocimiento y de instalaciones técnicas para la gestión de los soportes audiovisuales profesionales. El archivo audiovisual se mantuvo sobre todo en el ámbito de la producción de programas para su difusión pública y en las instituciones cinematográficas.

Los contenidos no se perdieron solamente con el paso del tiempo, algunas películas de programas emitidos se destruyeron también a propósito

Asociaciones de archivos

Al principio, estos archivos carecían de personal

para enfrentarse de manera profesional a los nuevos desafíos. Los archivos audiovisuales, incluyendo los primeros archivos cinematográficos, contrataban sobre todo a personas relacionadas con su entorno de producción. Estos trabajadores tenían con frecuencia una sólida base técnica, pero carecían de conocimientos formales teóricos sobre el archivo, por lo que eran formados en el propio puesto de trabajo, donde simplemente continuaban las mejores prácticas (“*best practices*”) de cada lugar.

Las asociaciones de archivos, que podrían haber ayudado en la capacitación y la normalización, no se establecieron hasta bien entrado el siglo XX. Aunque la FIAF (International Federation of Film Archives, Federación Internacional de Archivos de Cine) fue fundada en 1938, esta exclusiva sociedad continuó centrada únicamente en el cine como forma artística, y no en la televisión. La IASA (International Association of Sound Archives, Asociación Internacional de Archivos Sonoros) se creó en 1969, pero no se ocupó de las imágenes en movimiento hasta más tarde. En 1977 se constituyó la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT-IFTA), a la que siguieron organizaciones hermanas en los Estados Unidos⁸ y en el sudeste asiático⁹. A partir de esta época se iniciaron estudios internacionales más completos sobre la profesión¹⁰. Esto trajo consigo que se

prestara mayor atención a la disciplina profesional de los archivos audiovisuales ya existentes, permitió la normalización de los métodos de trabajo, y proporcionó también a su personal una mejor comprensión del papel patrimonial y las responsabilidades del archivo.

Los trabajadores se formaban en el propio puesto de trabajo, donde simplemente continuaban las mejores prácticas de cada lugar

1.3 Profesionalización

La relativamente lenta profesionalización de los archivos audiovisuales no solo se vió obstaculizada por la falta de procedimientos normalizados de archivo y de formación. También lo fue por la falta de concienciación sobre el significado histórico y científico de estas colecciones. Esto únicamente se corrigió ya bien entrado el siglo XX. Durante mucho tiempo, la mayoría de los archivos audiovisuales (tanto los archivos de cine como los archivos de programas emitidos) eran considerados y gestionados fundamentalmente como archivos de producción y de trabajo. La adquisición, selección, catalogación y conservación tenían como objetivo principal permitir la reutilización de los contenidos

7 Antes de la aparición del video, el único modo de grabar los programas de televisión en directo era grabarlos con una cámara de cine colocada frente a una pantalla de televisión (esta técnica se denomina telegrabación o kinescopio).

8 La Asociación de Archivos de Imágenes en Movimiento (AMIA), fundada en 1991.

9 Asociación de Archivos del Sudeste Asiático Pacífico (SEAPAA), fundada en 1996.

10 A mediados de la década de los 80, FIAT-IFTA y la BBC publicaron conjuntamente el “Panorama de los archivos audiovisuales”, que fueron los primeros estudios completos en este campo. Poco después, bajo los auspicios de la UNESCO, se publicó “Archivos audiovisuales: Manual práctico”, con contribuciones de todos los expertos del momento. En el mismo período, los archivos audiovisuales se convirtieron en parte de los llamados estudios RAMP de la UNESCO (Records and Archives Management Program, Programa de Gestión de Archivos y Registros). En la década de los 90, Ray Edmondson escribió su influyente “Filosofía y principios de los archivos audiovisuales”.

en la producción, pero no conseguir una composición equilibrada y una preservación sostenible de la colección audiovisual por sí misma.

El dilema

A partir del último cuarto del siglo XX, la profesión de archivero audiovisual suscitó verdaderamente mucha reflexión y teorización, tanto dentro como fuera del archivo. Irónicamente, a partir de entonces, el pensamiento fue, una vez más, detrás de la práctica. Esto fue debido principalmente a las continuas innovaciones tecnológicas, que parecían ir produciéndose una tras otra, cada vez con mayor rapidez. El archivo se encontraba con un problema: entre continuos cambios de formatos y equipos, no podía pensar adecuadamente en sus nuevas responsabilidades como guardián del patrimonio ni podía esperar pacientemente a que llegasen las soluciones técnicas definitivas. En la práctica diaria, simplemente no había tiempo para esta clase de planificación y reflexión. Siempre había que actuar tomando medidas el día de *hoy*, para garantizar que el material continuara estando accesible y utilizable para los usuarios del momento. Este dilema continuaría en los años siguientes y en la actualidad está todavía presente.

PROPIEDADES ESENCIALES DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL

2

PROPIEDADES ESENCIALES DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL

2.1 La orientación técnica

Debido a la naturaleza de los materiales que coleccionan, los archivos audiovisuales deben reaccionar siempre a la innovación técnica. A diferencia de otros documentos y objetos, el soporte de una obra audiovisual puede ser separado de su contenido intelectual. Para percibir este contenido (es decir, para hacer que la imagen y el sonido sean visibles y audibles) es necesario un equipo reproductor. Dado que este equipo se actualiza constantemente, como reflejo de la innovación, ha de llegar siempre un momento en que ciertos soportes no son ya reproducibles. Por tanto, será preciso transferir su contenido a tiempo, antes de que deje de ser técnicamente posible. Es el llamado principio de soporte-contenido (*carrier-content principle*). Un fenómeno relacionado con él es el llamado principio de pérdida (*loss principle*)¹¹, que puede enunciarse así: si los archivos audiovisuales no preservan de manera activa sus materiales (es decir, si no los transfieren repetidamente a soportes y formatos actualizados), los materiales no se preservarán por sí mismos (lo que significa que se volverán imposibles de reproducir o que, simple-

mente, perecerán).

Migración

La operativa de estos dos principios aboca a una innegable relación con la tecnología: las colecciones audiovisuales (si lo que pretendemos es reproducirlas y utilizarlas) existen en un contexto de orientación altamente técnica. Una vez incorporadas las películas y las cintas, el archivo está obligado continuamente a garantizar que el contenido de estos soportes pueda ser recuperado mediante el equipamiento técnico de cada momento. Para mantenerse al ritmo de las innovaciones, estos archivos han ido migrando gran parte de sus colecciones originales de películas y cintas a los soportes estándar de cada época. Y esto no ha ocurrido solo una vez, sino de manera repetida y en ciclos de migración cada vez más rápidos: de la película de nitrato a la película de acetato y poliéster; de cintas de 2 pulgadas a cintas de 1 pulgada; y de cintas de 1 pulgada a formatos de videocassette profesional, que se han convertido en formatos de fichero digital, los cuales, a su vez, tendrán que ser transformados de nuevo a medida que estos vayan evolucionando.

¹¹ El principio de soporte-contenido y el principio de pérdida fueron enunciados por primera vez por Ray Edmondson en su obra "Filosofía y principios de los archivos audiovisuales" (1998).

El efecto de los principios mencionados anteriormente se ve reforzado por el hecho de que la mayoría de los archivos audiovisuales no pueden generalmente decidir por sí mismos el formato de los materiales que ingresan en sus depósitos. Si pudieran elegir, podrían seguramente crear una colección estable y sostenible en formatos originales de alta calidad, cuya reutilización se facilitaría bajo demanda, mediante copias en el formato deseado.

Las colecciones audiovisuales existen en un contexto de orientación altamente técnica

Esto implicaría no tener que recurrir (o hacerlo menos) a migraciones continuas a gran escala. Pero los archivos audiovisuales se ven obligados (excepto en el caso del contenido audiovisual que ellos mismos producen) a gestionar los formatos que les proporcionan los productores. Puesto que los entornos de producción están centrados principalmente en la difusión, y no en el archivo sostenible, las consideraciones prácticas, como la capacidad de distribución y edición, determinan la elección del formato que ingresa finalmente en el archivo.

La mentalidad del archivero audiovisual

Como resultado de todo esto, el interés principal de los archivos audiovisuales se ha centrado

durante más de cien años en mantener técnicamente accesible la colección física. La migración, la conversión y todos los procesos relacionados forman parte de las tareas diarias del archivo. Estas actividades requieren conocimientos especializados. El personal de archivo ha de poder pensar en términos tanto técnicos como relacionados con el contenido y los valores estéticos, y tener una comprensión inmediata de los posibles efectos de cualquier acción que se lleve a cabo sobre los materiales de la colección. Para supervisar los procesos de migración, deben ser capaces de manejar todo tipo de equipos audiovisuales, medios y formatos, y estar familiarizados con los métodos de grabación y los aspectos logísticos. Deben saber cuáles son las características físicas y técnicas de los soportes de cine, video y audio, y saber cómo conservarlos durante las migraciones y las distintas transformaciones.

Durante mucho tiempo, la mentalidad técnica ha sido una de las características más importantes de la identidad profesional

Su orientación hacia el cuidado de la colección física ha llevado a los archiveros audiovisuales a desarrollar una mentalidad técnica, y esta ha sido una de las características más importantes de su identidad profesional. A lo largo del tiempo, este conocimiento y estas habilidades han llevado a

que desde fuera se percibieran los archivos audiovisuales como centros con una experiencia técnica inusual, lugares donde los viejos formatos irreproducibles podían ser devueltos a la vida.

2.2 Acceso y catalogación

Además de por su marcada orientación técnica, los archivos audiovisuales destacan por la forma en que proporcionan acceso a sus colecciones. El material audiovisual está compuesto de la información que transmiten las imágenes en movimiento y el audio. Esta clase de material presenta sus dificultades para la creación de sus propios índices, algo que sí puede hacerse con los documentos de texto. Esto es debido a que la imagen y el sonido no se componen de unidades simbólicas inequívocas, como las palabras de un texto. Además, estos materiales se componen de objetos secuenciales y temporales: *están basados en el tiempo*. Todo esto hace difícil la comprensión rápida y sintética de su contenido.

Representación

Para poder saber qué es lo que hay en la película, cinta o fichero digital, una producción audiovisual debe ser descrita en palabras. Una descripción catalográfica ofrece al usuario una idea de la estructura y el “guión” de un programa, sin necesidad de ver o escuchar el programa en su totalidad. Las

descripciones pueden vincularse temporalmente con las secuencias de las imágenes en movimiento, por medio de una lista de secuencias con códigos de tiempo. Una vez seleccionado un elemento relevante de la descripción, el usuario puede reproducir la secuencia correspondiente en una mesa de edición de cine, una grabadora de video o un ordenador. Una descripción catalográfica, por tanto, sirve como sustituto o representación del propio elemento audiovisual y funciona como su primer punto de entrada.

Definir y describir el contenido de un programa, secuencia o escena, para poder representarlo, es algo bastante difícil. Es necesario analizar y etiquetar diferentes elementos de la imagen. Hay que tener en cuenta la diferencia entre las capas semánticas: el contenido informativo (¿de qué trata?), el contenido audiovisual (lo que se ve y escucha) y los fragmentos neutros o *stock shots* (que sirven para identificar los planos más generales que puedan ser reutilizados en un contexto diferente, por ejemplo, en un nuevo programa). Hay reglas para la inclusión o exclusión de elementos de contenido, tales como el umbral de relevancia (“*seuil de pertinence*”) o el umbral de detalle (“*seuil de finesse*”). En última instancia, una buena descripción debe hacerse de manera que un mismo fragmento o escena pueda buscarse desde diferentes puntos de vista: por ejemplo, para reutilizarlo en nuevas producciones, con fines educativos, como fuente para investigaciones académicas y para entretener y educar al público en general.

Convenciones

A medida que las empresas difusoras o las productoras iban considerando el material audiovisual como una fuente importante para reutilizarla en la producción, fue aumentando la necesidad de una descripción catalográfica exhaustiva, muy enfocada hacia la inclusión temporal precisa de los fragmentos neutros (*stock shots*) y la información sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor. A partir de 1980, con la creciente profesionalización del dominio, se hizo importante comenzar a describir el contenido informativo, complementando la simple descripción del contenido audiovisual. Una vez las colecciones se pusieron a disposición de usuarios externos que no pertenecían al dominio tradicional de las empresas emisoras y los medios, los catalogadores audiovisuales empezaron a *contextualizar* los contenidos. Por ejemplo, en la descripción del catálogo comenzó a añadirse información extra sobre el origen de la producción, su recepción por parte del público y los índices de audiencia, o los premios y nominaciones que el programa pudiera haber recibido.

Entre las distintas normas de catalogación de materiales audiovisuales podemos distinguir varias tendencias, aproximadamente divididas por sectores: archivos de emisión, archivos gubernamentales, archivos de investigación académica, archivos de empresas comerciales y archivos comerciales

de cine. Son innegables los intentos que desde 1980 las asociaciones de archivos como FIAT-IFTA e IASA han hecho para llegar a una norma general común de catalogación de materiales audiovisuales. De todos modos, debido a las necesidades diferentes de los distintos tipos de archivo, estos esfuerzos se fueron quedando estancados. A un lado del espectro, representado principalmente por los archivos de emisión y los archivos comerciales, estaban quienes preferían descripciones catalográficas muy detalladas, basadas en listas de planos y *stock shots*; a otro lado, se encontraban aquellos archivos que en sus normas de catalogación preferían seguir las convenciones clásicas de los archivos tradicionales. Pero no se ha llegado nunca a un compromiso de interés para todos.

En los años 90, la descripción catalográfica 'casera' alcanzó un alto grado de refinamiento y profesionalidad

Las herramientas

Cuando los archivos audiovisuales trabajaban simplemente como archivos de producción, la catalogación de las imágenes en movimiento comenzaba, por así decirlo, en el reverso de un sobre: el personal de archivo esbozaba una lista provisional

con código de tiempos de los elementos y fragmentos potencialmente reutilizables de un programa. Eso era todo. Pero, tras algunas décadas, muchos archivos audiovisuales desarrollaron sus propias herramientas profesionales para la catalogación de imágenes y audio, y continuaron mejorándolas y ampliándolas con gran conocimiento y empeño. Gracias a estas normas e instrucciones, la descripción catalográfica "casera" alcanzó un alto grado de refinamiento y profesionalidad en los años 90.

TRANSICIONES TECNOLÓGICAS

3

TRANSICIONES TECNOLÓGICAS

3.1 Impacto

Como se ha explicado anteriormente, el archivo audiovisual está por su propia naturaleza familiarizado con la innovación técnica en el entorno de producción, y sabe muy bien cómo tiene que reaccionar. Pero los cambios tecnológicos producidos a partir de 1975 tuvieron un impacto mucho mayor que los simples y recurrentes cambios en los equipos de reproducción y los soportes audiovisuales. Estos cambios de carácter histórico afectaron a toda la cadena de adquisición, almacenamiento, acceso y disponibilidad de los archivos, y tuvieron enorme influencia en la forma en que hasta entonces se había organizado la gestión y el uso de las colecciones. Aunque estos cambios fueron produciéndose de manera sucesiva a lo largo de un período de tiempo, sus efectos sobre los procedimientos de trabajo, los materiales y el personal del archivo se fueron entrelazando de distintas y complejas maneras.

3.2 Aumento de escala

La aparición del video, combinada con la multi-

plicación de redes públicas de televisión y otros canales de producción, condujo a un crecimiento exponencial de los contenidos audiovisuales. Desde mediados de los años 70 en adelante, los archivos empezaron a recoger muchos más contenidos que antes, cuando el único formato de producción era la película. El aumento de la producción hizo que los creadores y productores de los programas demandaran una mayor cantidad de fragmentos temáticos e históricos. Esto significaba que el material tenía que ser procesado y puesto a disposición con mayor rapidez. Fue la época en la que las colecciones audiovisuales se descubrieron al fin como un recurso rico y vivo de imágenes en movimiento, reutilizables en todo tipo de nuevos programas y productos.

Este aumento de escala tuvo varias consecuencias para el archivo. Una de ellas fue indudablemente la transformación interna de las tareas y funciones. Mientras en un entorno pequeño y ordenado, el archivero audiovisual tenía que ser capaz de realizar todas las tareas por sí mismo (es decir, ocuparse de la adquisición, catalogación, gestión técnica y ayuda a los clientes en la selección de fragmentos¹²), la nueva situación requería una di-

visión del trabajo. El archivero, que anteriormente era tanto un generalista como un especialista, se convirtió en catalogador, restaurador de películas, encargado de atención al cliente o gestor de almacenes. Cuanto más grande era el archivo, más funciones y departamentos especializados se creaban.

También durante esta época comenzaron poco a poco a verse en los archivos audiovisuales nuevas clases de empleados, como los gestores de departamento, los controladores o el personal de informática. A nivel organizativo, este tipo de nombramientos condujo a una mayor uniformidad, particularmente en el caso de los archivos de emisión. Por ejemplo, por razones de eficiencia, se fusionaron muchos archivos de radio y televisión, lo que provocó que, para bien o para mal, se unificaran procesos, sistemas y métodos de trabajo.

Las colecciones audiovisuales se descubrieron al fin como un recurso rico y vivo de imágenes que podían reutilizarse en todo tipo de nuevas producciones

3.3 Automatización

A mediados de los años 80, la automatización

entró en el archivo. Los primeros afectados fueron los procesos de trabajo como la adquisición, el registro y el préstamo de las películas y cintas. Los datos referidos a estos procesos, que anteriormente se registraban en cuadernos y en tarjetas clasificadas, se volvieron poco a poco digitales. Les siguieron, poco después, las listas de palabras-clave y las descripciones catalográficas en papel, que proporcionaban acceso al contenido de las películas y cintas. Comenzó un período de conversiones complejo y laborioso, durante el cual grandes cantidades de datos muy dispares en papel tuvieron que ser transferidos a estructuras legibles para las máquinas, que pudieran ser utilizadas en aplicaciones informáticas.

Durante mucho tiempo, la automatización coexistió con catálogos de tarjetas analógicas y con archivadores llenos de descripciones y registros escritos. Con frecuencia, estos continuaron funcionando como única fuente de datos y/o como copia de seguridad en papel de la información digitalizada. Como muchas otras áreas de trabajo en esa época, los sistemas informáticos se desarrollaron a medida del cliente y fueron pioneros, dando como resultado muchos ensayos y errores. El avance de las aplicaciones comerciales (*Commercial Off-The-Shelf, COTS*¹³) para el archivo estaba todavía en su infancia, y era una completa utopía técnica un sistema integrado en el que el conjunto

completo de los datos de archivo pudiera ser procesado y consultado por todos los empleados. Esta situación condujo a muchos archivos audiovisuales durante muchos años a la infame “automatización en islas”: un paisaje descontrolado de múltiples bases de datos y aplicaciones independientes, que contenían tanto datos duplicados como datos únicos sobre los mismos procesos y los mismos elementos de la colección.

3.4 El entorno en red

Las infraestructuras digitales dentro y alrededor del archivo audiovisual surgieron a finales de los años 80. La capacidad de interconectar sistemas de archivo independientes trajo, en primer lugar, una mayor coherencia en las operaciones internas del negocio. En teoría, todos los datos relacionados con la colección (tanto la información catalográfica como los datos administrativos y técnicos) podían ahora integrarse y se permitía su intercambio, agregación o uso coherente en todas las etapas del proceso de archivo. Esta integración de datos incluía por fin también los datos creados durante la producción de un programa en los sistemas del entorno de producción.

La cultura de red proporcionaba *conectividad*, esto es, conexión directa con el mundo exterior. Los productores de programas y otros profesionales

de los medios tenían ahora acceso al catálogo de archivo y podían ellos mismos consultar en línea las descripciones de cada elemento de contenido. Poco más tarde, cuando el archivo comenzó a digitalizar poco a poco imágenes en movimiento analógicas, pudieron también verse y escucharse a distancia contenidos históricos y populares seleccionados. Fue entonces posible distribuir imágenes digitales en movimiento a escuelas y universidades, para que las utilizaran como materiales educativos en los propios centros. Poco después, el público general pudo ver en línea partes de la colección ¡sentado en la silla de su casa! Como consecuencia, los servicios que ofrecía el archivo audiovisual se ampliaron y mejoraron de muchas maneras. No sólo había *más* usuarios, sino también tipos completamente *nuevos* de usuarios, que ahora tenían que ser atendidos conforme a sus propias necesidades en cuanto a la información catalográfica (los *metadatos*), los métodos de búsqueda y los formatos de entrega.

3.5 Producción digital

A principios de este siglo, un número cada vez mayor de emisoras y empresas de producción se trasladó a entornos de producción sin cinta, basados en ficheros digitales. Desde entonces, la mayor parte de los contenidos media profesiona-

12 Este sigue siendo, por supuesto, el caso en los archivos audiovisuales pequeños con poco personal.

13 En el ámbito de las tecnologías de la información se denomina Commercial Off-The-Shelf (COTS) a un producto de software genérico, listo para su uso, que se compra directamente a un vendedor.

les se produjeron de manera digital. Los sistemas individuales para la planificación y la postproducción, el procesamiento técnico, la distribución y el archivo, quedaron vinculados entre sí. En consecuencia, todas las fases de la creación de producciones media se incluyeron en un flujo de trabajo digital, cubriendo toda la cadena de producción: desde la concepción del programa, hasta la emisión o proyección, y finalmente hasta el archivo. En cada una de las etapas, los trabajadores de la cadena de producción fueron creando y procesando contenidos digitales compuestos de video, audio, textos, metadatos, objetos gráficos, imágenes fijas o una combinación de ellos. Como resultado, las producciones en curso dejaron de ser parte de un proceso lineal: circularon por la red y pudieron ser simultáneamente agregadas, almacenadas, distribuidas y consultadas.

El archivo estaba ahora en el corazón del proceso digital en curso: fuente, vínculo, comienzo y fin, todo en uno

Tras la introducción de la producción digital, el archivo audiovisual dejó de incorporar cintas y películas analógicas. Llegaban únicamente contenidos digitales nacidos en el entorno de la producción profesional. Estos ficheros digitales, tanto si eran materiales de producción como produc-

ciones completas, se ingestaban directamente en los sistemas de archivo junto con los metadatos asociados, creados durante la producción por los creadores de programas, el personal de producción y los técnicos. En la cadena digital de creación, procesado y archivo, el archivo audiovisual dejó de ser el destino final evidente de las producciones completas que habían sido emitidas o proyectadas. Ahora estaba en el corazón del proceso digital en curso: era fuente, vínculo, comienzo y fin, todo en uno. La infraestructura técnica del archivo, que puede admitir la ingesta, el almacenamiento y el aporte de materiales, dejó de estar sola. Se convirtió en parte integral de la más amplia producción de medios.

CAMBIO E IDENTIDAD

4

CAMBIO E IDENTIDAD

4.1 La unidad archivística

La digitalización del proceso de producción es considerada como la quinta revolución de los medios audiovisuales, tras la invención del cine mudo en 1895, la aparición del cine sonoro en 1928, la introducción de la televisión en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial y la implantación del video en los años 70. Esta revolución, junto con el aumento de escala, la automatización de los procesos de trabajo y el advenimiento de la cultura de red, quebró la unidad interna del proceso del archivo audiovisual, tal como se había formado hasta ese momento.

Combinadas, estas mutaciones dieron origen a nuevos problemas conceptuales y prácticos, que fueron difíciles de comprender al principio. Quedó claro que el archivo audiovisual, en medio de la corriente de los desarrollos técnicos, tendría que trabajar en una nueva interpretación de la gestión, el manejo y la accesibilidad de la colección. Tendría que reformar su relación con el mundo externo. En este proceso, tendría que superar una serie de dificultades relacionadas con la organización interna, la cultura corporativa y la autoimagen del archivo.

4.2 Visión general y control

Para empezar, la diferenciación en las tareas, obligada por el enorme crecimiento del volumen y la reutilización creciente de la colección, provocó que el proceso de archivo fuera más difuso. La fragmentación de las aplicaciones también contribuyó a esto. Mantener la visión de conjunto y el control se convirtió en un desafío, en lo referente a contenido, logística y tecnología. Al personal de archivo le fue más difícil mantenerse informado sobre la creación, modificación y eliminación de los datos de los contenidos, que entraban continuamente en sistemas de archivo dispares. En consecuencia, dejó de desarrollarse entre colegas una conciencia común sobre el impacto que sus acciones particulares pudieran tener en los elementos de la colección.

Surgieron, por ejemplo, brechas en la comunicación interna, sobre lo que debía recogerse y seleccionarse, y su relación con lo que los usuarios consideraban de interés. Como los catalogadores habían dejado de trabajar junto a los clientes, no podían saber si sus descripciones satisfacían las necesidades de los usuarios. Los restauradores de películas trabajaban de manera autónoma,

sin tener mucho contacto con el servicio al cliente, y este, por tanto, no estaba adecuadamente informado sobre el estado de los materiales en el momento del préstamo. Esta fragmentación en la custodia del archivo había ya comenzado cuando los soportes eran analógicos y llegaban al archivo en un número cada vez mayor. El riesgo de sufrir daños a causa de modificaciones involuntarias, información incorrecta o almacenamiento redundante, se hizo aún mayor cuando partes de la colección misma comenzaron a ser sucesivamente digitalizadas.

4.3 Gestión de colecciones y TIC

Los archiveros audiovisuales tradicionales combinaban su experiencia técnica, con un conocimiento profundo de los contenidos y de sus valores estéticos. Su comprensión sobre el uso de los materiales era amplia y sabían cómo manejarlos. Tras el cambio de siglo, la tecnología de los formatos audiovisuales se convirtió cada vez más en TIC. En el nuevo mundo digital, la estrecha relación con los soportes físicos cambió. Se produjo una cierta distancia respecto de las manifestaciones materiales del archivo: mientras que una película o un videocassette podían tocarse y manejarse físicamente, un fichero digital era efímero y esquivo. Con la creciente automatización y digitalización,

pareció de repente que la gestión de la colección física no era algo de lo que deberían preocuparse los especialistas en colecciones y los conservadores. Las Tecnologías de la Información y la Comunicación pertenecían a un mundo diferente, un mundo que estos profesionales mantuvieron deliberadamente a distancia en un principio.

Reduccionismo tecnológico

En aquel tiempo había también cierta percepción de que quizás tampoco era necesaria demasiada relación con la “gestión digital” por parte de los archiveros audiovisuales. En general, había una gran confianza en la nueva tecnología digital, especialmente entre la alta dirección. Estaba extendida la idea de que los materiales audiovisuales, una vez digitalizados, necesitaban poco cuidado. Después de haber sido ingestados, los ficheros se almacenarían en una *caja negra* digital y segura, donde se guardarían de manera automática, ordenados y seguros. Era también común creer que la tecnología digital iba a resolver al final por sí misma cualquier problema que hubiese creado, por ejemplo, el rápido envejecimiento de los formatos y el software. Esta forma de *reduccionismo tecnológico* llevó cada vez más a algunos archivos audiovisuales a pensar que la gestión de las colecciones digitales era un asunto que solo concernía a la informática, que tenía que ser dirigido y llevado a cabo por el personal del área de las TIC, a quienes

de hecho les faltaba el conocimiento sobre los contenidos y el valor estético de la colección.

En el nuevo mundo digital cambió la estrecha relación con los soportes físicos

Garantía de calidad

La coherencia de los procesos de archivo resultó afectada también de otra manera. En la era analógica, el archivo audiovisual había sido más o menos capaz de crear por sí mismo las condiciones para una preservación sostenible, manejando con cuidado los materiales físicos que almacenaba, incluso mucho después de que los materiales hubieran sido incorporados. Esta garantía de calidad se hizo más difícil con los ficheros digitales, especialmente en los períodos iniciales de la producción digital. Los ficheros tenían que ser revisados y validados. Antes de su almacenamiento, había que identificar y registrar las características físicas, técnicas y de contenido más importantes de cada fichero particular. Si esto no se hacía correctamente, desaparecerían la fiabilidad y la reproducibilidad: los ficheros podrían perderse para siempre, ser copiados de forma incontrolada o corromperse gradualmente, dejando de ser reproducibles. Pero, a diferencia de antes, estos requisitos en la era digital tenían que cumplirse al *inicio del proceso*, es decir, antes y durante la ingesta. De este

modo, la responsabilidad de garantizar la calidad de los materiales y la sostenibilidad asociada a ella, se transfirió en gran medida del archivo al productor o al depositante.

4.4 Todos somos archiveros

La calidad de la descripción catalográfica dependía también de si el archivo audiovisual formaba parte o no del entorno de producción digital. Si formaba parte, el proceso de “archivado” comenzaba ahora cuando se creaba el producto. El creador del programa sentaba las bases de la descripción en el entorno de producción; después, en el curso del proceso creativo, sería enriquecida por otros. “Todos somos archiveros” era una expresión que se escuchaba mucho en los primeros tiempos de la producción digital. El archivo, o más bien, el proceso de “archivado” dejó de considerarse una especialidad. Se convirtió en una actividad descentralizada, parte integral del flujo de trabajo digital, que era realizada por todos los que participaban en la cadena de producción. El archivo audiovisual, desde un exclusivo lugar final y como punto central para el despacho de materiales audiovisuales validados, parecía transformarse en esa época en un repositorio de usuario distribuido y dinámico.

Muchos archivos audiovisuales se dieron cuenta de que necesitaban un mayor compromiso con el desarrollo del mundo más amplio de las colecciones audiovisuales

Los motores de búsqueda

El refinado *oficio* de catalogador manual de producciones audiovisuales había sufrido ya la presión desde finales de los 90. A partir de entonces, la creación y mantenimiento de estructuras complejas de palabras-clave, como las clasificaciones y los tesauros, comenzó a examinarse de forma cada vez más crítica. Volvió de nuevo a resurgir la esperanza en la evolución de la tecnología digital, pero esta vez para las áreas de acceso y catalogación. Los propios sistemas informáticos, después de todo, creaban cada vez más metadatos útiles, como la fecha, el tamaño y la versión de un documento, y también llegaban automáticamente del entorno de producción otros metadatos importantes, o eran directamente entregados en formato digital por los depositantes.

Para mejorar la búsqueda en el catálogo por parte de los usuarios finales, se confió cada vez más en motores de búsqueda avanzados, que realizaban búsquedas sobre texto completo de manera rápida y eficaz en grandes *bancos de texto libre*, compuestos de descripciones catalográficas no estruc-

turadas. También en este período evolucionó la investigación sobre el software de reconocimiento de voz, la extracción de metadatos y el análisis de la imagen. Su objetivo era desarrollar herramientas para crear automáticamente “descripciones” de contenidos audiovisuales. Evidentemente, los resultados obtenidos con esta tecnología fueron durante bastante tiempo rápidos, aunque de poca calidad, pero se anticipaba ya la posibilidad de dar acceso rápido y barato a grandes cantidades de materiales.

Autoimagen

Todos estos desarrollos estaban relacionados con la producción (semi)automática de información sobre las colecciones, es decir, la creación de metadatos formales y de contenido, tarea que hasta entonces había pertenecido al dominio exclusivo del catalogador audiovisual profesional. Ahora que se podían generar automáticamente tantos metadatos, la catalogación manual dejó de repente de ser la mejor y la única opción para dar acceso a la colección. La profesión de catalogador empezó a ser mirada con creciente escepticismo. ¿Acaso las extensas y cuidadosamente elaboradas descripciones catalográficas no eran demasiado laboriosas? ¿Necesitaban los usuarios realmente una información tan detallada? Comenzó una época de cambio constante en los títulos profesionales de los catalogadores audiovisuales, que era

diferente en cada archivo audiovisual: especialista en información, gestor de medios, documentalista audiovisual, gestor de metadatos, agente de información, etc. Este fenómeno reflejaba los cambios en la profesión y la búsqueda de una nueva identidad para el archivo audiovisual y sus profesionales.

Fuera del mundo de la producción media profesional, la tecnología audiovisual como medio de documentación fue siendo considerada cada vez más práctica

Responsabilidad

Otros cambios comenzaron a influir en la autoimagen de estos archivos. A medida que aumentaba el valor patrimonial de los materiales audiovisuales, a partir de los años 80 y 90, el interés nacional fue dirigiéndose cada vez hacia las colecciones más pequeñas y dispersas de películas, video y audio que a lo largo del tiempo habían ido construyendo los archivos municipales, los centros de los gobiernos regionales, los archivos dedicados a la investigación y los archivos corporativos. Poco a poco, fue esperándose que las grandes emisoras públicas y los institutos cinematográficos, como líderes nacionales en su campo, fueran colaborando en el intercambio de conocimientos con estos pequeños archivos, tanto de modo formal

como informal.

Al mismo tiempo, desde fuera del mundo de la producción media profesional, la implantación de la tecnología “audiovisual” como una forma de registrar y documentar la información, empezó a considerarse una idea cada vez más práctica, y, en algunos casos, incluso más que el texto. Este desarrollo, puesto en evidencia tras la llegada del video, se vió muy reforzado al introducirse la producción digital. Tras el cambio de siglo, los archivos gubernamentales incorporaron cada vez más imágenes digitales y audio en sus colecciones; al principio, en pequeño número, como un subproducto, pero después también como documentos formales de archivo en un sentido legal. Los archivos audiovisuales nacionales fueron llamados de nuevo para asesorar, en calidad de expertos, sobre la catalogación, almacenamiento y preservación de contenidos audiovisuales.

Todos estos cambios llevaron a los archivos audiovisuales (ya fueran archivos de emisión o institutos cinematográficos) a tomar conciencia creciente de que necesitaban un mayor compromiso con el desarrollo del mundo más amplio de los archivos y las colecciones audiovisuales. Esta prevista responsabilidad iba mucho más allá de la gestión y conservación de sus propias colecciones.

EL ASCENSO DEL ARCHIVO

5

EL ASCENSO DEL ARCHIVO

5.1 Nuevas fortalezas

La automatización, la digitalización y la conectividad han conducido en última instancia a que muchos archivos audiovisuales exploten las nuevas capacidades intelectuales y técnicas. Después de largos períodos de ensayo y error, las bases de datos y las aplicaciones se optimizaron, convertidas en el fundamento de una gestión moderna y digital de los archivos. Los flujos de trabajo transparentes posibilitaron la visión de conjunto y el control, y en consecuencia permitieron recuperar la unidad de la cadena archivística. Múltiples y rápidas conexiones entre las colecciones y los usuarios ampliaron los servicios del archivo de un modo que no tiene precedentes. Con la cultura de red, las imágenes en movimiento se pudieron distribuir a una escala mayor que nunca. Los sistemas de clasificación rígidos y jerárquicos dieron paso a una indización flexible, que mejoró las posibilidades de búsqueda en los sistemas de catalogación. Las redes semánticas crearon vínculos inesperados y creativos entre colecciones de archivo antes separadas a lo largo del mundo. Los ficheros digitales se preservaron de manera sostenible,

mientras se ofrecían a los profesionales de los medios, el público general, el ámbito académico y los usuarios del mundo educativo los materiales en el formato que a cada cual le convenía.

5.2 Innovación

Para los analistas de datos y los investigadores en humanidades digitales, los archivos audiovisuales se convirtieron gradualmente en un El Dorado. La presencia de cantidades cada vez mayores de datos históricos y sobre distintos temas en formato digital (es decir, imágenes en movimiento, audio y sus metadatos asociados), convirtieron a los archivos en espacios de investigación muy populares.

Encontramos en la actualidad archivos audiovisuales de todos los tamaños, que están participando desde hace años en proyectos de innovación nacionales e internacionales en los sectores de reconocimiento de la imagen y el habla, datos enlazados, redes semánticas, clasificación automática, y análisis y visualización de datos. Los resultados de todas estas actividades de Investigación

y Desarrollo (I+D) suelen presentarse sobre todo en los programas de los congresos profesionales y en las plataformas de conocimiento, donde hoy en día el interés principal se centra en encontrar soluciones avanzadas para la búsqueda, presentación y preservación de materiales audiovisuales digitales.

Las aplicaciones innovadoras han dado origen a nuevas habilidades y competencias en muchos archivos audiovisuales, convertidas en categorías laborales como analistas de datos, expertos en flujos de trabajo, investigación de clientes o especialistas en información. Algunas áreas tradicionales de experiencia profesional continúan siendo importantes aquí: conocimientos sobre acceso, reutilización y demandas del usuario, visión general sobre los contenidos de la colección, conocimiento del catálogo y las palabras clave, y la comprensión del desarrollo histórico de las convenciones del catálogo.

Aplicaciones innovadoras dieron origen a nuevas habilidades y competencias, que se convirtieron en nuevas categorías laborales

5.3 Gestión de medios

Tras la llegada del entorno de red y la producción

sin cinta basada en ficheros digitales, el archivo audiovisual, como una entidad física con una colección bien definida y con catalogadores profesionales, pareció desaparecer tras el fondo. Sin embargo, resultó más difícil de lo esperado que los creadores de programas y el personal técnico llevaran a cabo las tareas de archivo desde la fuente de producción inmediata. No todos podían trabajar como “archiveros” en el entorno de producción, así sin más. En efecto, la adecuada catalogación de los materiales audiovisuales se reveló como una verdadera profesión que requería ciertas habilidades y conocimientos especializados. Tampoco dio resultados satisfactorios e inmediatos la incorporación en el catálogo del archivo de los metadatos de producción generados automáticamente. Se hizo evidente que los profesionales del archivo resultaban aún necesarios para corregir, estructurar y completar los datos, o para ayudar a otros en esta tarea. En algunos entornos de producción media surgió la tendencia de desplegar catalogadores de archivo como “gestores de medios”, apoyando a los editores de programas y al personal de producción en garantizar la calidad de los metadatos desde el principio.

A medida que estaba disponible en línea una mayor cantidad de materiales, muchos archivos audiovisuales comenzaron a acumular de manera premeditada conocimiento sobre los requisitos

de nuevos grupos de usuarios que estaban fuera de los círculos tradicionales de la difusión y de los medios, como, por ejemplo, el público general, el mundo académico o los usuarios del ámbito educativo. Una segunda forma de “gestión de medios” se orientó hacia la custodia de los elementos de la colección digital, para poder organizarlos y presentarlos de manera novedosa. Para conseguir que la oferta en línea estuviese más ajustada al asunto buscado y fuese más atractiva, se ofrecieron partes seleccionadas de la colección digital, tematizadas y contextualizadas. La descripción estándar de catálogo fue completada con información adicional, llegando a incluir enlaces a fuentes externas al entorno del archivo, como Wikipedia, sitios web relacionados y redes sociales. Se profesionalizaron también otros aspectos de la reutilización, por ejemplo, la gestión digital de derechos (*DRM, Digital Rights Management*), con la inclusión de nuevos apartados como la protección de la privacidad, la gestión automatizada de licencias y la normativa ampliada sobre protección de derechos de autor en caso de reutilización o publicación en internet.

5.4 TIC para el archivo

Actualmente, la mayoría de las técnicas analógicas (tradicional especialidad del archivero audiovi-

sual) han sido hoy reemplazadas por la tecnología digital. Con el tiempo, los archivos audiovisuales se han dado cuenta de que creer que la gestión de las colecciones digitales era un trabajo que correspondía principalmente a las TIC, comportaba ciertos riesgos. No era únicamente que muchas operaciones digitales, como la codificación de cintas analógicas o el escaneado de las películas, necesitaban conocimientos profesionales sobre soportes físicos. Además, cualquier decisión sobre calidad, formatos, sistemas de archivo, módulos de búsqueda y sostenibilidad, no podía dejarse exclusivamente en manos del personal del área TIC. Por esta razón, una parte del personal de archivo “tradicional” fue implicándose cada vez más con el área de informática. Con su visión de lo que era el archivo, muy centrada en el contenido, fueron acumulando conocimiento y pericia sobre la gestión de las colecciones audiovisuales digitales. Por su parte, los departamentos TIC de muchos archivos audiovisuales se volvieron más sensibles al entorno patrimonial y de archivo en el que operaban. Todos estos avances condujeron a nuevas especializaciones relacionadas con la informática, como la gestión, preservación y entrega online de contenidos audiovisuales digitales. Esta síntesis de conocimiento y pericia profesional ha conseguido que la antigua mentalidad técnica de los archivos audiovisuales vuelva con forma renovada.

La mayor conciencia sobre los distintos riesgos asociados a la gestión de materiales digitales hizo desaparecer el reduccionismo tecnológico. Quedó claro que, también en la era digital, no podía simplemente esperarse una solución técnica definitiva para el continuo cambio de formatos. Al igual que con los soportes analógicos, el archivo tendría que trabajar activamente para garantizar que todos los ficheros digitales continuaran siendo reproducibles, en cuanto su formato corriera el riesgo de quedar obsoleto.

La mayor conciencia sobre los riesgos asociados a la gestión de materiales digitales hizo desaparecer el reduccionismo tecnológico

5.5 Memoria audiovisual fiable

La migración de soportes obsoletos a formatos más actuales había sido en el pasado una actividad regular que ocurría cada diez o quince años. Aunque, con frecuencia, estos cambios de formato no se registraban adecuadamente, especialmente en los archivos de producción. El registro meticuloso de las etapas del procesado al que se sometían los materiales, incluido el posible efecto de las acciones en su forma y contenido (conocido

como rastreo de auditoría o *audit trail*) nunca fue demasiado prioritario. Por este motivo, los sistemas de archivo heredados no suelen contener generalmente mucha información sobre el ciclo de vida de una parte significativa de las películas, videos y cintas de audio originales ni de los ficheros digitales producidos en los períodos iniciales. Incluso cuando esta clase de datos se guardaban, la frecuente conversión de estos datos a sistemas más modernos tenía a veces sus consecuencias. En cada conversión, parte de la información podía quedar excluida, intencionadamente o no. Se ponían en riesgo especialmente los datos considerados de poco interés para la reutilización del material. Con estos antecedentes, muchos archivos audiovisuales no pudieron garantizar la autenticidad e integridad de sus materiales¹⁴ en el sentido clásico del término.

Desde el momento en que las colecciones audiovisuales empezaron a ser consideradas como patrimonio histórico-cultural, se convirtieron en parte de la memoria colectiva. En consecuencia, dejaron de considerarse propiedad únicamente del productor. Pertenecían a la sociedad en su conjunto. Haberles asignado un valor histórico-cultural, y no solamente un valor de producción, implica que los medios audiovisuales digitales deben preservar todas sus características significativas a lo largo del tiempo y de la cambiante tecnología, y que esto

pueda demostrarse. En su función de cuidadores del patrimonio cultural, los archivos audiovisuales deben poder funcionar como un entorno controlado, fiable y sostenible, es decir, como un depósito digital fiable (TDR, Trustworthy Digital Repository).

Las colecciones audiovisuales han dejado de considerarse propiedad únicamente del productor; pertenecen a la sociedad en su conjunto

En la práctica diaria actual, esto significa que la mayoría de estos archivos intentan trabajar de acuerdo a procedimientos fijados y basados en estándares comunes de preservación digital. El origen y el ciclo de vida de los ficheros digitales se documentan meticulosamente. Los procesos de validación y verificación deben garantizar que los materiales se preservan de manera auténtica e íntegra durante todo el proceso, desde la ingesta hasta el almacenamiento y el acceso. De este modo, pueden rendir cuentas ante los depositantes, los productores, los grupos de usuarios y la sociedad en general.

¹⁴ Estos términos significan, en pocas palabras, que un objeto es lo que pretende ser, que se sabe su procedencia y que puede demostrarse que no ha sido alterado sin autorización.

SIMILAR Y ÚNICO

6

SIMILAR Y ÚNICO

6.1 Cuestiones críticas

Los efectos beneficiosos de la tecnología digital para los archivos audiovisuales no pueden disociarse de una serie de problemas. La digitalización y la conectividad dan lugar a nuevas e importantes preocupaciones. Son problemas bien conocidos la heterogeneidad de los ficheros y los formatos, el aumento de la producción y la validación y evaluación de los elementos digitales. Y también el problema creciente de la seguridad de los datos digitales y la infraestructura técnica. El más sobresaliente es la gran dependencia de la tecnología, que está por sí misma cambiando constantemente.

El ciclo vital

Las colecciones de muchos archivos audiovisuales deben estar en todo momento disponibles en los formatos de producción de cada momento, y por eso los archivos se han familiarizado con la transferencia continua de soportes obsoletos a formatos más modernos. El ciclo de vida de los objetos digitales es, sin embargo, extremadamente corto. Los formatos de los ficheros digitales

han de ser transferidos a estándares actuales con mucha mayor frecuencia que las películas y los vídeos. También hay que actualizar el hardware y el software una y otra vez, pues son necesarios para almacenar y reproducir los ficheros. La amortización normal de las bases de datos y los servidores en los que tienen lugar los procesos de archivo es de cinco años como mucho. Además, no está todavía claro cuánto tiempo durarán los equipos de almacenamiento como los discos duros y las cintas de datos.

Como se ha explicado anteriormente, en la mayoría de los casos son los productores y los depositantes quienes deciden el formato que se suministra a los archivos audiovisuales. Puesto que los productores de medios profesionales intentan conseguir siempre la más alta calidad digital en sus formatos de producción, ¿van a ser los archivos en el futuro capaces de asimilar y distribuir adecuadamente estos formatos, cada vez más pesados y complejos? Y ¿qué consecuencias tendrá sobre el acceso y la usabilidad de los contenidos guardados todos estos años en formatos de más baja resolución?

Cantidades

El volumen de contenidos digitales audiovisuales al que se enfrentan los archivos es enorme. Tienen que luchar a diario para seleccionar y dar prioridades, decidiendo *qué parte* de los materiales analógicos heredados hay que digitalizar, *qué cantidad* de programas digitales diarios se tienen que ingestar y *cuáles* de los nuevos tipos media asociados (sitios web, video web y redes sociales) han de agregar a la colección. Hay por detrás una tecnología contundente, que permite almacenar, vincular, indexar automáticamente y presentar cualquier contenido en cualquier parte del mundo. Todo es posible. La cuestión que se plantea ahora es si todo esto es también “archivo”. Muchos archivos audiovisuales tendrán que aprender a conseguir compromisos razonables entre calidad (estándares) y cantidad (volúmenes), para preservar de manera sostenible sus colecciones y mantenerlas accesibles.

Existe detrás una tecnología contundente, que permite que cualquier contenido pueda ser automáticamente almacenado, vinculado, indexado y presentado

El uso de la inteligencia artificial será indispensable para gestionar estos grandes volúmenes de contenidos digitales y mantenerlos accesibles. El aprendizaje de máquina (*machine learning*) apli-

cado a la búsqueda automática de imágenes en movimiento y audio está ya muy avanzado. Incluso los más tradicionales procesos de archivo, como la selección y la evaluación, la planificación de la preservación y la gestión de las colecciones, se llevarán a cabo de manera creciente mediante algoritmos e inteligencia empresarial. Sin embargo, existe cierta preocupación sobre el despliegue a gran escala de estas técnicas automáticas y semiautomáticas, en especial sobre su control a largo plazo. ¿Cómo integrar en esta tecnología el juicio del “archivero audiovisual humano”, basado en contextos que cambian continuamente? ¿Cómo evitar que los sistemas de autoaprendizaje (*self learning systems*) desborden los valores principales del archivo?

6.2 Problemas compartidos

Hay también buenas noticias, ya que, por primera vez, los archivos audiovisuales no se encuentran solos ante sus preocupaciones. De hecho, *todos* los archivos e instituciones que guardan materiales digitales están luchando contra los mismos problemas técnicos y conceptuales, incluidos los archivos nacionales, los legales, las organizaciones dedicadas a la investigación, las bibliotecas y los museos. Su contenido tiene ahora muchas características en común, con independencia de su

origen, forma original, soporte o canal de distribución. Esto se aplica también a los procesos de recogida, almacenamiento y preservación de los materiales. Muchos problemas y dificultades “digitales” pueden ser abordados hoy en día al unísono por tipos diferentes de archivos digitales, usando los mismos modelos y estándares¹⁵.

Obsolescencia, custodia y acceso

Lo que antes solía aplicarse únicamente a los materiales audiovisuales, ahora se aplica a todos los documentos en forma digital: su representación requiere un equipo (informático) que, igual que los propios formatos, puede volverse obsoleto. El *principio de soporte-contenido*, que antes se aplicaba en exclusiva a las colecciones audiovisuales, se puede aplicar ahora a las colecciones digitales de *cualquier* archivo, con independencia de la naturaleza de su colección, sean libros, documentos de texto u otros materiales impresos. Todas las instituciones que cuentan con un archivo digital van a tener que lidiar también con el típico *principio de pérdida*, que obliga a la migración proactiva o la emulación¹⁶.

Por otro lado, los archivos audiovisuales de la era digital se están volviendo similares en algunos aspectos a los archivos tradicionales. Teniendo en cuenta su estatus de garantes del patrimonio histórico-cultural, los conceptos archivísticos clásicos

(autenticidad, integridad, exhaustividad y fiabilidad) juegan ahora un papel mucho más importante en el proceso del archivo audiovisual. Los archivos audiovisuales están haciendo en la actualidad grandes esfuerzos para registrar los datos sobre el origen, la forma, el contenido, el ciclo de vida y las relaciones del objeto archivado con otros objetos, pudiendo demostrar así la cadena de custodia¹⁷ de los materiales digitales.

Los archivos audiovisuales están haciendo grandes esfuerzos para registrar la cadena de custodia de los materiales

Aunque los archivos audiovisuales pueden aprender mucho de los archivos “clásicos” sobre autenticidad e integridad, también los archivos “clásicos” pueden aprender de las prácticas de catalogación y acceso de los archivos audiovisuales. Después de todo, mientras el punto clave del archivo audiovisual ha sido siempre proporcionar acceso, los archivos tradicionales se han centrado principalmente en archivar colecciones íntegras, teniendo en cuenta su valor histórico y legal. Pero también en este reino de los archivos clásicos se da cada vez más importancia al significado cultural de los elementos individuales de la colección y a ofrecer servicio (online) al público general y a otros usuarios. Hoy en día, los propios archivos tradicionales

¹⁵ El ejemplo más conocido es el estándar OAIS, un marco de referencia para el desarrollo de un sistema de información para el almacenamiento a largo plazo de datos digitales. PREMIS, el estándar para los metadatos de preservación, también es utilizado por todo tipo de archivos digitales.

¹⁶ La emulación es un proceso por el cual los ficheros digitales obsoletos pueden ser reproducidos utilizando un equipo o software que funciona como si fuese otro equipo o programa.

¹⁷ La cadena de custodia es la documentación cronológica que registra los estados por los que un objeto ha pasado en el proceso de archivo.

hablan incluso de un vuelco en su paradigma: del almacenamiento al acceso.

6.3 Especialidades sostenibles

Aparte de la naturaleza y el contenido de sus colecciones, el archivo audiovisual digital continúa distinguiéndose del resto de archivos digitales en muchas otras áreas; por ejemplo, las características intrínsecas de los medios audiovisuales exigen unos requisitos técnicos específicos de conservación y acceso.

Medios basados en el tiempo

Los medios audiovisuales están basados en el tiempo. Esta característica requiere una tecnología especial de almacenamiento que pueda detectar la señal audiovisual en la cinta o el fichero. Los ficheros audiovisuales son además muy grandes, lo que puede causar complicaciones y riesgos durante los procesos de almacenamiento y distribución. Por eso muchos archivos audiovisuales prefieren comprimir los ficheros. La naturaleza temporal del audiovisual también influye en los metadatos asociados con las partes constituyentes de los materiales. Son entonces necesarios mecanismos que vinculen (automática o manualmente) estos metadatos con la posición exacta del contenido real en la imagen y/o audio del fichero. Para la gestión de

los ficheros audiovisuales digitales es, por tanto, de la máxima importancia una relación estrechamente definida entre la esencia (la imagen digital y el sonido) y los metadatos técnicos, administrativos, descriptivos y de derechos de autor que documentan las características del material a nivel de plano y secuencia.

Además, en el dominio audiovisual digital los ficheros no se procesan generalmente de manera individual, sino que se procesan paquetes de ficheros, porque, además del fichero de video, suele haber un fichero de audio asociado, así como ficheros secundarios y adicionales, por ejemplo subtítulos, logotipos o metadatos de producción y derechos. Estos ficheros forman parte integral de la producción audiovisual y deben permanecer siempre interconectados entre ellos. La gestión de esta particular combinación de características de los ficheros audiovisuales exige una pericia técnica especializada, además de amplios conocimientos de técnicas de gestión de la información.

Recuperación parcial

La distribución de fragmentos y programas desde un archivo audiovisual digital no puede compararse con el intercambio de un fichero de texto o una fotografía digital. Aquí es fundamental disponer de la capacidad de *recuperación parcial* (*partial retrieval*). Esta capacidad implica que el “paquete

audiovisual” de imágenes en movimiento, audio, metadatos y cualquier otro fichero relacionado, no se reproduce íntegramente en cada entrega. En su lugar, el contenido del paquete distribuido puede variar dependiendo de la consulta concreta del usuario. Desde un punto de vista técnico, ofrecer acceso a un archivo audiovisual digital puede implicar, en consecuencia, que se tiene capacidad para servir simultáneamente a grandes grupos de usuarios diferenciados, cada uno con demandas específicas en cuanto a la calidad de imagen, granularidad, facilidades de navegación y visualización, metadatos e interoperabilidad. Esto impone exigencias muy altas en cuanto al diseño y el control de la infraestructura técnica del archivo, especialmente si está conectado a un entorno dinámico de producción digital.

Centro de competencia audiovisual

El archivo audiovisual continúa siendo único como centro de conocimiento técnico específico. Estos archivos conservan el conocimiento sobre todas las “generaciones” analógicas de soportes de película, audio y video que se han producido a lo largo de gran parte del siglo XX. Su personal sabe bien cómo mantener y administrar este tipo de formatos en sus almacenes, ya que cada uno de ellos tiene sus necesidades. Están familiarizados con los dispositivos analógicos apropiados para reproducir, restaurar y preparar soportes con

contenido para la consulta y la digitalización. Muchos de estos anticuados equipos profesionales y no-profesionales necesitan (si aún se encuentran en los archivos) un mantenimiento permanente para conservar los dispositivos operativos el mayor tiempo posible. Este mantenimiento puede hacerse (todavía) en los archivos audiovisuales. Debido a lo específico de este conocimiento, los archivos audiovisuales están muy cualificados para transferir soportes audiovisuales analógicos a formatos digitales, ya se trate de escanear película de cine o de codificar cintas de video o audio. Con la creciente escasez de equipos analógicos, esta clase de competencia profesional irá siendo cada vez más exclusiva. Por tanto, la conservación de los soportes audiovisuales analógicos mediante la digitalización se hará gradualmente más costosa, y no más barata, como es el caso de los materiales impresos y textuales.

Con la creciente escasez de equipos analógicos, la competencia profesional en este campo irá siendo cada vez más exclusiva

Lo que no es digital

Es un hecho que gran parte de las colecciones audiovisuales históricas no están digitalizadas y, con toda probabilidad, no lo estarán nunca. Llegará un momento en que los usuarios, tanto los profesionales de los medios como los clientes del mundo educativo o el público en general, ya no sepan que

estos materiales existen. Después de todo, desde su punto de vista, lo que no está online o no está inmediatamente disponible no existe o carece de interés. Como resultado, desaparecerán poco a poco las imágenes en movimiento y el audio que no estén disponibles en formato digital. Sólo el “archivero audiovisual” sabrá que existen muchos de esos materiales. Él conocerá el camino hacia los viejos catálogos de tarjetas y los polvorientos almacenes llenos de soportes que nunca fueron digitalizados, y únicamente él podrá conseguir que puedan ser vistos y escuchados de nuevo. Esta cualidad particular del archivo audiovisual irá adquiriendo cada vez mayor importancia, al sacar a la luz numerosos contenidos audiovisuales que nunca llegaron al estado digital y que, en la práctica, de manera consciente o accidental, se habían vuelto virtualmente inexistentes.



EPÍLOGO

EPÍLOGO

Factores de éxito

Parece claro que el aumento de escala, los procesos de automatización y las transiciones digitales que se han producido en las cuatro últimas décadas, han modificado drásticamente la consideración del archivo audiovisual, culturalmente y materialmente. En el curso de los cambios tecnológicos, muchos de estos archivos han recorrido un largo camino hasta conseguir una posición fuerte e importante en la actual cultura digital de red. Dos de sus más distintivas “propiedades significativas” les han servido como factores de éxito:

A. Centrarse en el acceso

Desde el principio, centrarse en dar acceso a sus colecciones ha sido parte del ADN de estos archivos. Han ido acumulando durante muchas décadas, de manera consistente, conocimientos y habilidades en las áreas tecnológica, de catalogación e indexación y en los aspectos legales del acceso y uso. Con estos antecedentes, quizá no fue tan drástico abrir sus colecciones a usuarios distintos del limitado grupo de productores, profesionales de los medios y empresas de difusión. En conse-

cuencia (siempre respetando las consideraciones legales y los derechos de autor), las imágenes en movimiento digitales pudieron ponerse relativamente rápido a disposición del público general, los usuarios del campo educativo y la industria creativa. El enfoque tradicional del archivo audiovisual ha tenido, por tanto, una importancia decisiva en el cumplimiento práctico de un más amplio papel cultural y, en consecuencia, en el refuerzo de su legitimidad social. Para abrirse al mundo exterior, los archivos audiovisuales no han tenido que, por así decirlo, cambiar su paradigma por completo. Tenían ya consigo su mentalidad y muchos de sus procesos y convenciones.

B. Capacidades técnicas

El enfoque en proporcionar acceso y uso les ha garantizado un alto grado de adaptación técnica. Han tenido que adaptarse una y otra vez a los nuevos requisitos técnicos de su entorno, para poder mantener sus colecciones listas para ser utilizadas. Se sienten cómodos, por tradición, en entornos técnicos que están en evolución constante. Tienen la flexibilidad y la experiencia necesaria para hacer frente a cambios técnicos complejos,

incorporándolos a sus propios procesos. Estas características adquieren gran importancia en los inestables tiempos actuales, en los que los formatos, el software y el hardware tienen que ser constantemente actualizados o reemplazados. Muchos archivos audiovisuales se han beneficiado de formar parte integral de un entorno profesional de producción media. En estos casos, como proveedores de servicios, han tenido continuamente que cumplir con altos requisitos técnicos en sus instalaciones de ingesta, almacenamiento y entrega. Cada vez que el entorno de producción sufría un cambio técnico, se esperaba que el archivo cumpliera sus funciones correctamente desde el principio. Esto ya era obvio durante la era analógica, pero se hizo más evidente aún cuando se introdujo la producción digital. En consecuencia, la tecnología de última generación de cada momento en la producción media profesional tuvo siempre su reflejo en las capacidades técnicas del archivo audiovisual. Esto contribuyó mucho a su imagen como centro de competencia audiovisual.

El patrimonio mundial documental

Desde que en 1980 las colecciones audiovisuales fueron *oficialmente* reconocidas como patrimonio cultural y documental por la Recomendación de la UNESCO, los archivos audiovisuales dejaron de

ser considerados simplemente como archivos de producción. Con frecuencia, a partir de entonces estuvieron mejor pertrechados para cumplir su tarea patrimonial, tanto en el aspecto financiero, como en el organizativo o, en muchos casos, también en el legal. Muchos de estos archivos evolucionaron finalmente, para convertirse en una institución de patrimonio consciente, en un versátil proveedor de servicios audiovisuales y en un respetado centro de competencia, todo en uno. Desde esta posición, participaron en vastos programas nacionales de digitalización, diseñados para salvar de la degradación y la falta de acceso a los materiales audiovisuales valiosos. Se unieron a alianzas internacionales y a grupos de presión que trabajan para llamar la atención sobre la importancia del audiovisual y el peligro que corre.

Este trabajo de *lobby* internacional se orienta también hacia los países y regiones donde se produce (gran cantidad) de contenido audiovisual, pero a menudo faltan los medios para preservar los materiales y ponerlos accesibles. Incluso si existe una base legal sobre el archivado, no siempre se puede cumplir la ley, por falta de infraestructura técnica, capacitación y dinero. Las asociaciones internacionales de archivos audiovisuales juegan un papel importante proporcionando apoyo práctico, intercambio de conocimientos e iniciativas de seminarios locales y proyectos de formación. Existen

también proyectos de cooperación entre algunos archivos audiovisuales de países occidentales y los archivos nacionales que se han formado en sus antiguas colonias.

En Iberoamérica se está trabajando para establecer una red regional¹⁸ que pueda ofrecer una visión de conjunto de las colecciones audiovisuales que existen en los diferentes países, y desarrollar programas comunes de formación online. El programa APEX¹⁹ promueve la colaboración internacional y el debate sobre conservación de medios. Los archivos y universidades nacionales de algunos países africanos organizan proyectos que buscan de manera creativa establecer inventarios y llevar a cabo programas de digitalización, con ayuda de la colaboración abierta (*crowdsourcing*) y fondos privados. Y también, desde 2005, se celebra el Día del Patrimonio Audiovisual²⁰ promovido por la UNESCO, que de otra forma llama la atención cada año sobre las colecciones audiovisuales en peligro. Juntas, todas estas iniciativas habrán de asegurar que el valioso patrimonio mundial continúe visible y no sea víctima del *principio de pérdida*.

Hilversum, 2020.

Annemieke de Jong

¹⁸ Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA) <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=58034>

¹⁹ APEX (Audio-visual Preservation Exchange Program) <https://tisch.nyu.edu/cinema-studies/miap/research-outreach/apex>

²⁰ Día Mundial del Patrimonio Audiovisual <https://www.un.org/es/events/audiovisuallday/>